

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

JULIA DE ARAÚJO CARRARI

**REFLEXÕES SOBRE A PRESENÇA NEGRA NA EXPOSIÇÃO *POEIRA*,
LONA E CONCRETO DO MUSEU VIVO DA MEMÓRIA CANDANGA – DF**

Brasília - DF

2014

JULIA DE ARAÚJO CARRARI

**REFLEXÕES SOBRE A PRESENÇA NEGRA NA EXPOSIÇÃO *POEIRA,*
LONA E CONCRETO DO MUSEU VIVO DA MEMÓRIA CANDANGA – DF.**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Graduação
em Museologia da Faculdade de
Ciência da Informação da
Universidade de Brasília como parte
dos requisitos parciais para a
obtenção do grau de Bacharelado
em Museologia.

Orientadora: Ms. Deborah Silva
Santos

Brasília - DF

2014

CARRARI, Julia de Araújo

Reflexões sobre a presença negra na exposição *Poeira, Lona e Concreto* do Museu Vivo da Memória Candanga- DF /Julia de Araújo Carrari. -- Brasília, 2014.
67f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) - Universidade de Brasília, Faculdade de Ciências da Informação, 2014.

Orientadora: Ms. Deborah Silva Santos

Bibliografia

1. Museu Vivo da Memória Candanga-DF. 2. Nova Museologia. 3. Cultura Negra. I. CARRARI, Julia de Araújo II. Universidade de Brasília. Faculdade de Ciência da Informação. Graduação em Museologia. III. Título.

CDU 069



Universidade de Brasília

Faculdade de Ciência da Informação
Curso de Museologia

Título: Reflexões sobre a presença negra na exposição 'Poeira, Lona e Concreto' do Museu Vivo da Memória Candanga - DF

Aluno: Júlia de Araújo Carrari

Monografia apresentada à Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Brasília, 18 de agosto de 2014

Deborah Silva Santos - Orientadora

Professora da Faculdade de Ciência da Informação (UnB)

Mestre em História

Celina Kurtyoshi - Membro

Professora da Faculdade de Ciência da Informação - Membro efetivo

Doutora em História

Marijara de Souza Queiroz

Professora da Faculdade de Ciência da Informação - Membro efetivo

Mestre em Museologia

Àqueles que não têm suas vozes ouvidas pela história oficial.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Lília e Eduardo, que, cotidianamente, me ensinaram sobre igualdade, respeito e honestidade. Foi a partir da visão de vida e mundo em comunidade que pude fazer os principais questionamentos para chegar a essa pesquisa.

Agradeço aos meus irmãos, Ana, Luiza e Eduardo, que, cada um ao seu modo, me motivaram e ajudaram no percorrer do caminho acadêmico. São grandes exemplos de bons profissionais em suas respectivas áreas.

Agradeço a toda minha família que participou direta ou indiretamente. Um imenso obrigada a Joana e seus preciosos conselhos, a Tia Gilda e a Tia Stella pelos cuidados e apoios.

Agradeço aos meus tão queridos amigos que foram tão pacientes ao me ouvir, me ajudar e motivar: Natalia Tostes, Nina de Deus, Gabriel Andrade Anna Paula da Silva, Mônica de Souza, Natasha Buarque, Thomas Nízio e Samara Lima.

Agradeço também aos funcionários do Museu Vivo da Memória Candanga, principalmente a Ronaldo de Medeiros.

Por fim, mas não menos importante, agradeço infinitamente a minha orientadora Deborah Silva Santos por sua paciência, seu cuidado e sua motivação. Sem seu apoio, não poderia ter aprendido tanto.

E por tudo agradeço a Deus, que em sua leveza e grandiosidade me deu a oportunidade de tantos encontros e lições.

RESUMO

O presente trabalho analisa a presença da cultura negra no discurso expográfico apresentado na exposição *Poeira, Lona e Concreto* do Museu Vivo da Memória Candanga - DF. Procurou-se compreender as transformações da presença negra nos museus brasileiros, bem como na Museologia, nas últimas décadas. Com base nos princípios da Nova Museologia, buscou-se questionar as representações da cultura negra nos espaços culturais do Distrito Federal, entendendo a instituição museológica como espaço educacional e de transformação social.

Palavras-chave: Museu Vivo da Memória Candanga – DF; Nova Museologia; Cultura negra;

ABSTRACT

This paper analyzes the presence of black culture in the narration presented at the exhibition *Poeira, Lona e Concreto* at the Museu Vivo da Memória Candanga – DF. We sought to understand the transformations of the recent decades with regard to the black presence in Brazilian museums as well as in Museology. Based on the principles of New Museology, we sought to question the representations of black culture in cultural spaces of Distrito Federal, understanding the museological institution as an educational and a social transformation space.

Keywords: Museu Vivo da Memória Candanga – DF, New Museology; Black culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília.	36
Figura 2: Transporte de Operários - Praça Três Poderes - 1959	39
Figura 3: Ambientação de um canteiro de obras com instrumentos.....	42
Figura 4 Ambientação da moradia dos trabalhadores.....	43
Figura 5 Ambientação das malas e fotografias ao fundo	44
Figura 6 Ambientação de um consultório	45
Figura 7 Ambientação de um estúdio Fotográfico.	46

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Codeplan	Companhia de Planejamento do Distrito Federal
DePHA	Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico, Distrito Federal
DF	Distrito Federal
HJKO	Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira
IAPAS	Instituto de Administração Financeira de Previdência e Assistência Social
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	Conselho Internacional de Museus
ICOMOS	Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
JK	Juscelino Kubitschek
MAB	Museu de Arte de Brasília
MN	Museu Nacional
MP	Museu Paulista
MPEG	Museu Paraense Emilio Goeldi
MVMC	Museu Vivo da Memória Candanga
NOVACAP	Companhia Urbanizadora da Nova Capital
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECULT-DF	Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
1. CAPÍTULO I – PRESENÇA DO NEGRO NOS MUSEUS BRASILEIROS.....	15
1.1. Mito das Musas e Colecionismo:.....	15
1.2. Museus Brasileiros	19
1.3. Presença do Negro nos Museus Brasileiros	21
2. CAPÍTULO II – NOVA MUSEOLOGIA E MUSEU VIVO DA MEMÓRIA CANDANGA	28
2.1 Histórico Nova Museologia	28
2.2 Museu Vivo da Memória Candanga	32
3. CAPÍTULO III - EXPOSIÇÃO <i>POEIRA, LONA E CONCRETO</i>	39
3.1. Descrição	39
3.2 Análise	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS.....	58
ANEXO	63

APRESENTAÇÃO

O interesse em realizar esta pesquisa surgiu da observação das exposições sobre a história da construção da capital federal nas instituições museológicas do Distrito Federal - DF e os questionamentos sobre a presença dos negros nas suas narrativas.

A importância de se ter uma representação da memória e cultura negras nos museus está apoiada na influência que os espaços culturais podem estabelecer na sociedade. A representação do negro nos museus até a década de 1980 era, em parte, fruto de uma folclorização¹ da cultura negra. Essa folclorização transformou as manifestações culturais dos negros em algo irrelevante e de lazer, promoveu a ideia do exótico, criou estereótipos negativos e também influenciou a formação da identidade e de como os negros se julgaram como indivíduos e grupo racial.

Principalmente na segunda metade do século XX, influenciados pelas discussões realizadas na Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972, há uma reestruturação da Museologia e dos museus brasileiros, provocando também mudanças nos conceitos de cultura, memória e patrimônio. Tais mudanças incitaram grupos sociais a demandarem sua presença nas instituições culturais, sendo vistos como sujeitos da história, produtores de cultura (JULIÃO, 2006). Diante das novas demandas, temos o surgimento de museus de temática afro-brasileira e uma revisão da história oficial apresentada em espaços museais, buscando a inclusão da cultura negra como formadora da identidade nacional.

Segundo dados da Companhia de Planejamento do Distrito Federal – Codeplan –, de 2011², a população negra do DF corresponde a 54% do total, sendo a maioria que vive principalmente nas cidades satélites e no entorno de

¹ O termo aqui é entendido como uma caracterização pitoresca ou estereotipada de algo. FOLCLORIZAÇÃO. In: iDicionário Aulete. São Paulo: Universo On Line S. A. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/Folcloriza%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: abr. de 2014.

² Estudo elaborado a partir das informações coletadas pela Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios – PDAD/DF 2011. A variável cor/raça levantada na PDAD é declarada pelo entrevistado, utilizando a mesma classificação do IBGE: branca, parda (mulata, cabocla, cafuza, mameluca e mestiça), preta, amarela (de origem coreana, chinesa e japonesa) e indígena. Para os negros, foram agregadas, conforme dados da PDAD, os de cor/raça parda/mulata e preta. Disponível em: <http://www.codeplan.df.gov.br/images/CODEPLAN/PDF/Pesquisas%20Socioecon%C3%B4micas/PDAD/2012/Perfil%20do%20Negro%20no%20DF.pdf>

Brasília. Pensando nessa característica da formação da população do DF, surgem questões sobre a história dessa população negra na Capital Federal: seriam todos recém-chegados ou descendentes daqueles que vieram para a construção de Brasília? Como essa população é representada nas instituições museológicas? Quais são as instituições museológicas que preservam a cultura negra no DF?

Ao pensar nessas questões, buscou-se saber quais eram os museus que apresentavam a história da construção e formação do DF. Segundo a publicação do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM –, *Museus em Números* (2011), o Distrito Federal conta com 60 instituições museológicas, dentre elas foi escolhido o Museu Vivo da Memória Candanga - MVMC, que se localiza em um conjunto arquitetônico histórico e tem como uma de suas propostas apresentar a memória daqueles que vieram para a construção de Brasília.

A escolha pelo Museu Vivo da Memória Candanga se fundamenta também na sua importância no cenário museológico do Distrito Federal. Sendo administrado pela Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal – SECULT-DF –, o MVMC foi inaugurado em 1990. Localiza-se em um espaço adaptado, onde seria o antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira – HJKO –, primeiro hospital a funcionar na cidade, inaugurado em 1957, que tinha por objetivo atender os servidores de construção civil, os chamados candangos, e abrigar, em residências, médicos e funcionários. Em 1985, foi tombado após a movimentação da comunidade que à época era contra a demolição dos prédios que compõem hoje o Museu, e foi também considerado Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal.

Além da sua importância histórica como complexo arquitetônico, a instituição se propõe a ser um espaço onde há não só exposição, mas diversas atividades com a participação da comunidade, como realização de oficinas e cursos gratuitos. Uma de suas exposições, *Poeira, Lona e Concreto*, foi montada com o objetivo de contar a história da cidade de Brasília desde o início de sua construção. Ela foi concebida pela equipe do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico e é tida como de longa duração ou permanente, e conta com ambientações e acervos diversos, principalmente fotografias.

O objetivo desta pesquisa é, pois, analisar a exposição de longa duração *Poeira, Lona e Concreta* do MVMC buscando verificar a presença da população negra.

Esta pesquisa, por fim, pretende, ao analisar a exposição em questão, discutir a visibilidade do negro nas instituições culturais, bem como a importância disso para a população do Distrito Federal. Esta pesquisa poderá acrescentar informações e suscitar novas discussões sobre representações da cultura negra nos espaços culturais não só do Distrito Federal, mas também de outros estados brasileiros. E poderá ainda auxiliar pesquisas posteriores sobre o assunto

No primeiro capítulo, apresentaremos a panorama histórico dos museus no Brasil, percorrendo o mito das musas, o colecionismo, e a criação dos museus etnográficos brasileiros, verificando a representação culturas negras nessas instituições museológicas.

No segundo capítulo, explanaremos sobre as concepções da Nova Museologia e a criação dos novos museus, tendo como exemplo o Museu Vivo da Memória Candanga – MVMC. Abordaremos a sua tipologia de museu e suas práticas, especificadas na missão e nos seus objetivos.

No terceiro capítulo, descreveremos e analisaremos a exposição *Poeira, Lona e Concreto*, buscando apresentar a visibilidade do negro na exposição.

1. CAPÍTULO I – PRESENÇA DO NEGRO NOS MUSEUS BRASILEIROS

1.1. Mito das Musas e Colecionismo:

A origem dos museus remete comumente ao Mito das Musas e ao ato humano de fazer coleções, chamado de Colecionismo.

O termo “museu” relaciona-se à mitologia grega, proveniente de *Mouseion*, o templo das nove musas filhas de Zeus e Mnemosine. As musas são associadas à cultura, à arte, à ciência e à comunicação, e os museus, a partir dessa origem, são vistos como locais onde se guarda o sagrado, onde o objeto é sacralizado³.

Essa linha de pensamento gerou reflexos na criação de instituições e também nas práticas museológicas de conservação e preservação, que buscam fazer com que o tempo seja menos devastador e tentam diminuir a sua ação gradativa. Essa ideia provém da perspectiva do objeto como vestígio de uma existência passada, e o museu assume então o papel de ser um local em que se guarda o que o tempo implacavelmente destrói, um local de memória (LOURENÇO, 1999).

Muitas instituições tiveram sua criação justificada a partir dos valores provenientes do discurso baseado na mitologia do templo das nove musas, onde cada uma possui características que foram absorvidas pelos museus, algumas delas são: a ideia do objeto sagrado, da memória, do enaltecimento das conquistas, de o museu ser um espaço celebrativo que conquiste o público, características que são vistas nos espaços museológicos, nas suas exposições, na sua missão enquanto instituição.

Apesar de ser uma teoria sobre a origem bastante difundida, que, como citado, podemos perceber que afetou a criação e estruturação de diversos museus, aqui abordaremos o museu como uma instituição criada no final do Século XVIII e que teve o colecionismo, o ato de colecionar, a criação dos Gabinetes de Curiosidades, que, por sua vez, foram fundamentais na criação dos chamados museus etnográficos, onde encontramos exemplares das

³ Ana Lúcia Siaines de Castro, em *O Museu do Sagrado ao Segredo* (2009), aborda de forma aprofundada a questão da sacralização dos objetos ditos profanos pelas instituições museológicas.

culturas negras, guardados em princípios por serem excêntricos, objetos de curiosidade, em seguidas como caso de estudo.

Krzysztof Pomian (1984) define *coleção* como o conjunto de diversos objetos que perdem o seu valor de uso, por estarem fora do cotidiano e expostos ao olhar de um público. A perda do seu valor e função, temporária ou definitiva, é o que caracteriza o objeto como formador e pertencente a uma coleção. Uma vez que são mantidos fora do circuito cotidiano e econômico, esses objetos ganham outros valores e significados que estarão relacionados às coleções a que pertencem.

O ato de colecionar pode ser visto desde o Neolítico, com tumbas funerárias onde se enterravam os mortos juntamente com os objetos de valor. Se abria-se mão do uso cotidiano daqueles objetos em troca de proteção, esses itens serão vistos por aqueles que estão no além (POMIAN, 1984). Além das tumbas funerárias, também vemos desde na Grécia Antiga⁴, as chamadas “câmaras de tesouros”, locais de acesso restrito onde se reuniram objetos em oferta aos deuses, os quais somente aqueles que fossem considerados habilitados poderiam usufruir (LOURENÇO, 1999). Em ambos os casos, a ideia de coleção se estabelece na medida em que os objetos são retirados de suas funções e adquirem o status de preciosidade, se ressignificam e ganham a funcionalidade da comunicação entre o visível e o invisível (POMIAN, 1984: 66). Mas a ação de reunir objetos também existia em outras civilizações e com outros objetivos, além dos religiosos e funerários.

Esta não é a única origem do ato de agregar, pois a cultura romana, por exemplo, confisca algumas obras, saqueadas como despojo dos inimigos vencidos, gerando coleções distintas das religiosas, tornando a exibição pública mera ostentação e poder. (LOURENÇO, 1999:67)

A cultura romana não só apresenta outra finalidade das coleções particulares de uma elite que era detentora do poder (POMIAN, 1984), como também a partir dela que vemos o interesse em expor os objetos do despojo, pois se tinha o desejo de demonstrar riqueza, *status* social elevado e, a partir dos objetos saqueados, posse sobre o inimigo (LOURENÇO, 1999).

⁴ Maria Célia França Lourenço (1999) afirma, em *Museus Acolhem o Moderno*, que desde a Roma Antiga tínhamos relatos de coleções funerárias.

Duas características do comportamento dos colecionadores romanos merecem ser salientadas: a primeira é o seu soberano desprezo pela utilidade dos objectos recolhidos; a segunda é a perpétua disputa pela maior oferta em que participavam e que punha em jogo não só a fortuna de cada um, mas a sua própria dignidade. (POMIAN, 1984: 58)

Durante a Idade Média, nós tivemos as coleções provenientes da Igreja Católica, formadas por objetos que, chamados de “tesouros eclesiásticos”, eram reunidos por se acreditar que estiveram em contato com santos e que isso os fazia ter a capacidade de proteção, cura de doenças, tal como se o próprio personagem sagrado ali estivesse. As igrejas os guardavam e controlavam a sua exposição, fosse em rituais ou procissões, dependia da instituição religiosa a aparição para os fiéis.

A partir do acúmulo dos objetos de despojos, e posteriormente das relíquias sagradas da Igreja Católica, são criadas as chamadas coleções principescas, essas coleções começaram a se formar no século XIV, e tinham como objetivo o acúmulo de itens que pudessem demonstrar a riqueza e o *status* social, bem como capacidades de cura ou de proteção, caso das relíquias religiosas.

Sabe-se, contudo, que o termo “coleccionismo” foi pouco utilizado durante a Idade Média e só é retomado no século XV, quando o homem passa a viver a abertura de seu olhar por meio das ideias do Renascimento, sendo um período de intensas mudanças nos discursos científicos, humanistas, além do início das explorações marítimas⁵ de novos continentes, como a África, Ásia e América. (LOURENÇO, 1999)

Nesse período, o homem vivia uma verdadeira revolução do olhar, resultado do espírito científico e humanista do Renascimento e da expansão marítima, que revelou à Europa um novo mundo. As coleções principescas, surgidas a partir do século XV e XVI, de objetos e obras de artes da antiguidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção de artistas da época, financiados pelas famílias nobres. (JULIÃO, 2006: 20).

É a partir do século XV que vemos a proliferação dos chamados Gabinetes de Curiosidades na Europa. Diante da curiosidade provocada pelos

⁵ Cf.: JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. 2 ed. Brasília: MinC/ IPHAN/ DEMU. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. pg. 20.

pensamentos renascentistas, aliado à criação do protestantismo no século XVI e a perda de monopólio da Igreja Católica (SILVA, 2010) como principal fonte de explicação sobre fenômenos humanos, há um grande estímulo para o desenvolvimento da ciência para além dos mosteiros e igrejas. É no embalo desse novo momento que nós temos uma mudança na finalidade das coleções, principalmente a partir do século XVII, quando algumas coleções particulares vão além do prestígio e deleite pessoal, e passam a se organizar de forma que fossem abertas ao público e pudessem servir para fins de pesquisa e ensino (LOURENÇO, 1999).

Essas novas coleções dos Gabinetes de Curiosidades eram formadas pelos mais diversos objetos coletados a partir de explorações a outras culturas e territórios, com o objetivo de apresentar as excentricidades encontradas durante viagens. Helga Possas (2005) afirma que o Gabinete de Curiosidade era a expressão da cultura do colecionador, do seu poder e do seu conhecimento, fazendo com que, dessa forma, o colecionador se tornasse detentor da memória.

Diante do aumento de coleções, percebe-se a necessidade de desenvolver técnicas de catalogação e organização dos objetos em locais específicos para o acesso com fins de estudo, gerando ainda a necessidade de conservação desses itens para o uso futuro. Os Gabinetes de Curiosidades se transformam, então, em instituições vinculadas à produção de conhecimento.

Provenientes dos Gabinetes de Curiosidades, surgem os chamados “museus enciclopédicos e etnográficos”, caracterizando uma tipologia de museus que foram fomentadores de conhecimento científico durante os séculos XIX e XX. Apesar da sua importância, esses modelos não foram os únicos, existiam também museus concebidos dentro do chamado “espírito nacional”, que foram pensados ainda no século XVIII, a partir das ideias da Revolução Francesa. Eles trabalhavam a partir de outras perspectivas, tinham como objetivo a proteção do patrimônio, constituíam-se das antigas coleções principescas, que foram enriquecidas por objetos de arte e da antiguidade, tesouros e curiosidades, objetos provenientes dos territórios recém-descobertos, Ásia e América, além de obras produzidas por artistas da época que eram financiados por essas famílias nobres. Esses museus tinham por objetivo a formação do cidadão a partir da sua história, sendo importantíssimos

na construção da ideia de nacionalidade e de uma identidade nacional (JULIÃO, 2006).

É possível dizer que no século XIX firmaram-se dois modelos de museus no mundo: aqueles alicerçados na história e cultura nacional, de caráter celebrativo, como o Louvre, e os que surgiram como resultado do movimento científico, voltados para a pré-história, à arqueologia e a etnologia, a exemplo do Museu Britânico. (JULIÃO, 2006: 22)

Na Europa, portanto, o surgimento dos museus está vinculado ao desenvolvimento das coleções científicas e principescas, ganham objetivos de estudo e também de construção de um discurso nacional a partir da história. Ao longo do século XX, as instituições museológicas, assim como a sociedade, foram mudando seus objetivos e perspectivas. Com a ampliação do entendimento de "patrimônio", principalmente após a Primeira Guerra Mundial, nós temos os museus como espaços de conservação e preservação da memória, por meio da preservação dos objetos que a contam. Além disso, com o desenvolvimento da Nova Museologia, temos a criação de tipologias novas de instituições museológicas, voltadas para atender uma demanda social e para a necessidade de um espaço educacional e crítico.

1.2. Museus Brasileiros

A trajetória museológica brasileira não é diferente da europeia: ao mesmo tempo em que ocorria o movimento de coleções na Europa, o Brasil entra no cenário mundial a partir do interesse com que os itens, tipicamente brasileiros, ganhavam valor comercial e de novidade. Como entreposto de preparação de coleções de animais, vegetais e minerais, a Casa de História Natural foi criada no Rio de Janeiro ainda no século XVIII, em 1784, e era responsável pela guarda de animais típicos brasileiros que seriam comercializados com a metrópole. Para além dessa coleção, temos também o registro de coleção particular mantida por Maurício de Nassau em Maurícia, atual Recife, sendo estruturada como uma "típica Casa de Salomão". Esse espaço possuía jardins botânicos, zoológicos, observatórios astronômicos e museus (LOPES, 1998).

Somente a partir do século XIX que vemos a criação de diversos museus no Brasil. Esse movimento de criação dos espaços museológicos está relacionado à chegada da Corte Portuguesa ao país e o seu desejo e necessidade de trazer e promover cultura à antiga colônia. Ao longo do século XIX, surgiram seis instituições museológicas, sendo elas: o Museu Nacional (Museu Real)(1818), o Museu do Exército (1864), o Museu da Marinha (1868), o Museu Paraense (1876), o Museu do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894) e, por fim, o Museu Paulista (1894) (SCHWARCZ, 1993).

Importa, porém, sublinhar que a criação dos museus locais está igualmente atrelada a uma lógica que vem de fora. Primeiramente, muito antes de se iniciar um debate sobre a instalação de instituições científicas desse tipo, o Brasil já era considerado local privilegiado para a obtenção de coleções e matéria-prima aos museus europeus. Por outro lado, quando finalmente montados, os estabelecimentos locais se constituirão em *homelands* para viajantes financiados por museus estrangeiros e para uma antropologia nascente. (SCHWARCZ, 1993: 70).

Essas instituições ditas enciclopédicas foram predominantes no Brasil até a década de 1920, quando temos a inauguração do Museu Histórico Nacional - MHN, em 1922, que se apresenta como um novo conceito de instituição museológica, tendo como objetivo educar o povo.

Tratava-se de ensinar a população a conhecer fatos e personagens do passado, de modo a incentivar o culto à tradição e formação cívica, vistos os fatores de coesão e progresso da nação. Mais que espaço de produção de conhecimento, o MHN constituía uma agência destinada a legitimar e veicular a noção de história oficial, fazendo eco, especialmente, à historiografia consolidada pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Com um perfil factual, os objetos deveriam documentar a gênese e a evolução da nação brasileira, compreendida como obra das elites nacionais do Império, período cultuado pelo Museu (JULIÃO, 2006: 22).

A criação do MHN representa um marco também para a museologia brasileira, concebe um novo fazer museológico que ressoará e influenciará a criação de outras instituições ao longo do século XX com objetivos semelhantes. Cabe ainda ressaltar que foi também nessa instituição que surgiu o primeiro curso de Museologia, idealizado e estabelecido por Gustavo Barroso, diretor do MHN à época, em 1932.

O curso de museologia foi fundamental para as orientações das práticas museológicas realizadas ao longo do século XX. Pensados como

espaços para se contar a história oficial da nação, os principais museus que surgiram até a metade do século XX foram se estabelecendo como locais de culto ao passado e aos heróis nacionais. É somente com o surgimento de diversas discussões sobre patrimônio, cultura, diversidade e o entendimento das instituições museológicas como espaços educativos, principalmente a partir de 1972, quando tivemos a Mesa Redonda de Santiago, que vemos algumas mudanças nas práticas e preocupações museológicas. Mesmo com um forte movimento internacional, devido às ditaduras políticas vividas na América Latina, por mais que existisse a necessidade e o interesse em ampliar a visão dos museus e sua atuação na comunidade, pouco se pôde fazer nesse sentido.

O fato de vivermos censuras políticas e culturais no Brasil não impediu, porém, que aos poucos o movimento negro se colocasse no cenário cultural. A presença dos negros nos museus ao longo do século XX vai se modificando conforme vão surgindo as novas reflexões da museologia, da educação de Paulo Freire (SANTOS, 2002), do entendimento do espaço museológico aberto à comunidade e, a partir, também, do fortalecimento dos grupos de movimento negro politicamente e culturalmente.

1.3. Presença do Negro nos Museus Brasileiros

Para se falar sobre a presença do negro nos museus brasileiros, é necessário retomar os primeiros museus criados no Brasil, mais especificamente, os museus enciclopédicos e etnográficos, uma vez que são nesses locais que temos a aparição do negro como o exótico, o excêntrico, o objeto a ser estudado.

Destacam-se no Brasil os primeiros museus inaugurados no século XIX, sendo eles o Museu Nacional – MN –, que em sua criação tinha por objetivo o estímulo ao estudo da botânica e zoologia, o Museu Paulista – MP –, que adquire caráter enciclopédico⁶, e o Museu Paraense Emilio Goeldi – MPEG –, que surge a partir do grande interesse na região amazônica do território brasileiro, que já era comumente visitado por exploradores e estudiosos, e

⁶ Segundo Schwarcz (1993), o Museu Paulista primeiramente surge como um monumento à Independência, somente com a chegada de um de seus diretores, Von Ihering, que passa a ter trabalhos direcionados à ciência natural, começando a realizar publicações de artigos científicos.

tinha por objetivo o ensino e a fomentação da ciência na região (SCHWARCZ, 1993).

A ênfase nessas três instituições se dá a partir do fato de esses espaços terem sido basais para a formação do pensamento científico brasileiro nos séculos XIX e XX, onde também se desenvolvem inúmeros estudos sobre origem e diferenças raciais, sendo de grande importância para a formação das teorias raciais e da identidade brasileira.

O primeiro museu criado a partir da chegada da Corte Portuguesa, também chamado de Museu Real, foi fundado em 1818 por D. João VI em sua ideia de trazer cultura ao Brasil. Tinha inicialmente em seu acervo uma pequena coleção que fora doada pelo monarca português, e que constituía-se de objetos artísticos, etnográficos, animais empalhados e produtos naturais. Inicialmente, não possuía o caráter científico visto nas instituições europeias, não havia organização de seus itens. É somente a partir de 1874, com a administração de Ladislau Neto, que o Museu Nacional irá se reestruturar aos moldes dos museus europeus, com caráter de museu etnográfico. Em 1876, o museu lança sua revista trimestral, importante meio de comunicação para a apresentação de artigos científicos, principalmente relacionados às ciências naturais, mas com espaço para a publicação de artigos nas áreas da antropologia, ainda que não fossem predominantes na revista (SCHWARCZ, 1993).

É também nessa instituição que surge o primeiro curso de Antropologia do Brasil, em 1887 (SCHWARCZ, 1993). A disciplina era entendida como um ramo das ciências naturais, que promoviam, em seus estudos, medição de crânios e reforçavam as teorias científicas europeias que afirmavam que civilizações indígenas eram inferiores. A criação do curso a partir dessa base é de fundamental importância para o entendimento de como se deu o desenvolvimento das teorias de formação social do Brasil ao final do século XIX e começo do século XX, que, por sua vez, influenciou o pensamento da elite cultural e intelectual desse período.

A mudança do pensamento trabalhado no MN só se dá no século XX, quando Edgar Roquete-Pinto assume a direção da instituição em 1930. As teorias genéticas de Gregor J. Mendel, produções científicas norte-americanas em que, desde o início do século, a diferença racial já era questionada; e a

criação, nos Estados Unidos, de instituições museológicas que buscavam o rompimento do discurso elaborado por brancos e a criação de um discurso a partir da perspectiva negra (SANTOS, 2004) influenciaram Roquete-Pinto, juntamente a outros intelectuais, que começaram a realizar estudos e elaborar publicações que, ainda de forma tímida, se opunham ao racismo científico.

A criação do Museu Paulista surgiu em um período histórico em que não havia escolas e universidades no Brasil que se voltassem para o estudo das ciências naturais. Comumente, esses estudos eram realizados nas instituições museológicas da época, como MPEG e o MN. O seu prédio foi pensado como um monumento em homenagem à Independência do Brasil. Projetado desde 1885, teve concluída sua construção em 1890, e só começou a funcionar como museu a partir do recebimento da coleção de Joaquim Sertório em 1893, sendo, até então, apenas um monumento histórico que não utilizado como escola. O seu primeiro diretor, Herman Von Ihering, foi um personagem marcante para o direcionamento dos trabalhos da instituição, uma vez que acreditava existir um grande atraso no país pela ausência de instituições de ensino. Dessa forma, ele assumiu o MP e implementou o que ele acreditava ser uma nova imagem científica no Brasil, tendo como modelo os centros europeus e norte-americanos (SCHWARCZ, 1993).

Sua produção científica era voltada para o homem sul americano e seu desenvolvimento social, além da natureza da América do Sul, fazendo um intercâmbio científico com pesquisadores e cientistas internacionais, ao ponto de se destinar apenas 1% dos artigos da revista do MP para cientistas brasileiros. Nas publicações durante o período em que Von Ihering era diretor da instituição, a antropologia era entendida como ramo da zoologia e botânica, diferentemente do Museu Nacional (SCHWARCZ, 1993).

A aproximação entre as áreas fazia com que fosse entendido que a evolução biológica podia ser aplicada à evolução social, aproximando-se à visão do darwinismo social. Essa visão era característica do antropólogo físico Von Ihering, que, como citado antes, teve forte influência sobre as pesquisas publicadas na Revista do Museu Paulista e nos estudos realizados pela instituição (SCHWARCZ, 1993).

O Museu Paraense Emílio Goeldi teve um processo de criação distinto do MP e do MN, uma vez que sua fundação ocorreu a partir do interesse de

diversos intelectuais brasileiros interessados em fazer um museu nacional de história natural na Amazônia, que até então era uma região que recebia cientistas de diversos países, mas que permanecia ainda pouco estudada pelos cientistas nacionais (SCHWARCZ, 1993). Esse grupo criou inicialmente a Associação Filomática do Pará, dessa associação também participava o então secretário do estado do Pará, Domingos Soares Ferreira Penna, que foi de grande importância para o surgimento do Museu, em 1866, e esteve à frente da instituição no seu primeiro momento. O objetivo do museu, segundo Lilia Schwarcz (1993), era o estudo da natureza amazônica, sua fauna e flora, além da geologia, geografia e história da região.

A instituição passou por várias dificuldades, inclusive falta de recursos, e viu seus pesquisadores demitirem-se, até que foi fechada em 1888. Ficou sem atividades até 1891, quando foi reaberto, como símbolo do fortalecimento da região com o “boom da borracha” e a partir das pretensões de tornar Belém uma cidade de visibilidade cultural e científica. Ainda assim, a instituição sofreu com a falta de verbas, carência de objetivos e pessoal capacitado, o que muda quando, em 1893, o zoólogo suíço Emílio Goeldi é contratado para assumir a direção do museu e começa um trabalho intenso para adequá-lo aos moldes das instituições europeias, fazendo um intercâmbio com cientistas de outros países, tal qual o Museu Paulista, e elaborando duas revistas: *Boletim do Museu Paraense* e *Memória do Museu Paraense* (SCHWARCZ, 1993).

Assim como a revista do MP, essas publicações do Museu Paraense tinham o objetivo de compartilhar a produção científica internacionalmente, buscando a origem do homem americano e justificativas, nas teorias científicas, para o que acreditavam ser o seu atraso civilizacional. Apesar de se espelhar nos modelos europeus e também no MP, o MPEG não possuía uma boa visibilidade enquanto técnica de classificação e organização, o que enfraquecia a sua credibilidade enquanto espaço científico. Contudo, produziu, em menor quantidade⁷, artigos de relevância para o pensamento científico e, de certa forma, para a perpetuação do discurso de inferioridade de indígenas e negros a partir de diferenças biológicas, e compartilhou essas informações com os

⁷ Lilia Schwarcz (1993) apresenta, no capítulo “Polvo é povo, molusco também é gente”. do livro *O Espetáculo das Raças*, uma análise das revistas publicadas pelas instituições, um dos pontos observados é a publicação por áreas científicas.

demais cientistas estrangeiros, levando, dessa forma, essas teorias para além do Brasil.

Até a década de 1920, essas instituições foram os principais espaços onde se realizavam pesquisas científicas, onde surgiram os discursos de branqueamento e miscigenação. Foram fundamentais para a formação de uma identidade nacional tão defendida e explanada nos museus de caráter nacionalista que foram surgindo na primeira metade do século XX, como o Museu Histórico Nacional (SANTOS, 2004).

A criação do Museu Histórico Nacional, na década de 1920, trouxe consigo uma nova tipologia de museus para o Brasil, que são museus que têm por objetivo apresentar a história e construir um discurso de nacionalidade, em que possa ser encontrada também a identidade nacional do país. O próprio MHN tinha por objetivo educar o povo, levar por meio de uma narrativa para o público os personagens do passado, mais do que produzir artigos científicos, ele tinha por finalidade legitimação de uma história oficial, reproduzindo os discursos já estabelecidos por outros órgãos, como os Institutos Históricos e Geográficos⁸ (JULIÃO, 2006).

A maior parte das instituições com esse caráter foi e é financiada pelo governo, ou seja, possuem fomento para o seu desenvolvimento enquanto local de memória e história do país. Fortalecidos pela política nacionalista da Era Vargas, essas instituições se desenvolveram a partir de um discurso de democracia racial, segundo a qual não haveria preconceitos raciais, fortalecendo o discurso de miscigenação, segundo o qual positivamente seríamos misturados brancos, índios e negros, não havendo distinção entre esses, mas uma convivência pacífica e harmoniosa (SANTOS, 2004).

A defesa da democracia racial se deu nesses espaços a partir não de uma diferenciação e não reconhecimento dos negros como atores políticos e do seu papel na cultura e história brasileira, mas reforçando a ideia de que negros são bons em esportes e música, como samba e futebol, mas não são intelectuais, artistas, políticos (SANTOS, 2004). Esses discursos expositivos

⁸ Em *O Espetáculo das Raças*, Schwarcz discute ainda que a importância dos Institutos Históricos e Geográficos estava no seu intuito, que assim como outros órgãos que trabalhavam com memória, era de construir a história da nação, organizarem fatos e memórias para que pudessem construir uma história oficial. O primeiro a ser criado foi logo após a independência política do país, no Rio de Janeiro, e teve como modelo os Institutos Históricos e Geográficos europeus.

acabaram fortalecendo a visão do negro como inferior perante ao homem branco e a visão estereotipada da cultura negra e do seu papel social.

Ao longo do século XX, essa visão foi caindo por terra, uma vez que o movimento negro se organizou em grupos nos mais diversos setores⁹ e se fortaleceu enquanto personagem político, começando a demandar também das instituições culturais, financiadas por recursos governamentais e que tinham por objetivo repassar a memória coletiva da nação, uma representação da memória negra não estereotipada pelo samba, futebol e malandragem, ou até mesmo somente vinculada à escravidão. Foi-se requerendo que a representação da história e memória negra se desse a partir da perspectiva dos grupos negros, apresentando seus personagens, artistas e memórias em evidência dentro de exposições.

Juntamente a esse movimento e à ampliação do entendimento de patrimônio, de memória e da importância dos museus na construção de novas perspectivas da história, surgem instituições museológicas com o objetivo de apresentar a memória negra a partir da perspectiva do negro. Na década 1940, temos o surgimento do Museu do Negro, no Rio de Janeiro, o primeiro que se apresentou com a temática específica. Ao longo do século, foram inaugurados vários museus de temática afro-brasileira em diversos estados brasileiros, como Museu da Abolição em Pernambuco (1957); o Museu Cafuá das Mercês no Maranhão (1975); em Sergipe, o Museu Afro-brasileiro (1976); em Minas Gerais, o Museu do Escravo (1982); na Bahia, o Museu Afro-Brasileiro – MAFRO – (1993); no Espírito Santo, O Museu Capixaba do Negro (1993); o Museu do Negro em Campinas, São Paulo (2002); o Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira – Muncab – Amafro na Bahia (2002); o Museu Comunitário Treze de Maio no Rio Grande do Sul (2004); e o Museu Afro-Brasil em São Paulo (2004). Essas instituições, cada uma a seu modo, surgem com o objetivo de reescrever a história do negro e sua participação na construção de

⁹ Petrônio Domingues, em *Movimento Negro Brasileiro* (2006), traça, como início de uma organização de homens e mulheres negros o final do século XIX, desde clubes sociais, grupos assistencialistas e até mesmo jornais específicos que abordassem os preconceitos e problemas vividos pelas comunidades negras, principalmente em São Paulo. A princípio, esses grupos não tinham como objetivo demandas políticas, mas, a partir da década de 1930, com a criação da Frente Negra Brasileira, o movimento negro ganha mais força em todo o país, chegando a 20 mil associados e mantendo escolas, grupos teatrais e diversos grupos culturais e políticos, estabelecendo-se como um forte grupo que demandava politicamente ações contra o racismo e a favor de melhores condições à comunidade negra.

uma identidade coletiva, além de recontar, a partir da perspectiva dos negros, a história do Brasil, a sua diáspora, a sua luta nesse novo território, da escravidão à liberdade, a sua resistência com suas cultura e religião, e também sua luta pelo reconhecimento na memória coletiva que se encontra nos espaços culturais, buscando a apresentação da cultura negra e sua memória por outra ótica, fortalecendo um contra movimento à democracia racial.

2. CAPÍTULO II – NOVA MUSEOLOGIA E MUSEU VIVO DA MEMÓRIA CANDANGA

2.1 Histórico Nova Museologia

A criação dos museus de temática afro-brasileira não seria possível se não houvesse mudanças na mentalidade e nas práticas museológicas do século XX. Como salientado anteriormente, o Brasil vivia um período de forte nacionalismo nas primeiras décadas do século XX: após a proclamação da República, o Estado viu a necessidade de estabelecer uma identidade nacional a partir de uma história que pudesse recriar um passado homogêneo e enaltecer, a partir da criação de biografias, heróis nacionais (ORIÁ FERNANDES, 2010). Inicialmente vinculado aos Institutos Históricos e Geográficos, o objetivo de construir a história oficial brasileira também chega às instituições museológicas, sendo um exemplo disso o surgimento do Museu Histórico Nacional em 1922, no Rio de Janeiro, que tinha por objetivo educar o povo e contar a história nacional (JULIÃO, 2006).

Essa perspectiva de nacionalidade estabelecida como base dos trabalhos realizados MHN foi de grande importância para a construção do pensamento museológico brasileiro na primeira metade do século XX, pois foi como surgiu o primeiro curso de Museologia, que funcionou dentro das instalações da instituição de 1932 a 1979 (JULIÃO, 2006). Além dessa instituição tão marcante, também na década de 1930, tivemos a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN.

Criado em 1937, o SPHAN é mais uma das instituições que indicam a efervescência vivida no começo do século XX em relação ao patrimônio cultural e a preocupação em construir uma identidade nacional. Desde a década de 1920, se observa uma tentativa de preservação do patrimônio cultural e artístico brasileiro, redescoberto pela elite cultural modernista. Esse período foi marcado por iniciativas que delinearam o início de uma política mais específica, voltada para a preservação e organização do patrimônio cultural, buscando a criação dessa identidade nacional e o recordar da história brasileira. Foram criados órgãos como a Inspetoria dos Monumentos, em 1923, e o Serviço de Proteção aos Monumentos e Obras de Arte, em 1934 (JULIÃO, 2006). A

criação desses órgãos federais é de suma importância para as discussões da elite intelectual sobre como deveria ser pensada a ideia de identidade nacional. Discussões essas que ocorreram antes da criação do SPHAN e que foram reforçadas após a sua implementação.

Vale ressaltar a importância dessas discussões para a Museologia da época: o repensar da identidade nacional e o embate entre grupos intelectuais fomentou questionamentos para a área museológica, uma vez que se entendia o museu como um espaço educacional e de promoção da história do Brasil e, dessa forma, era importante para a construção desse discurso histórico nacional que o patrimônio fosse preservado nas instituições, o que ocasionou uma queda na evasão dos acervos. Contudo, apesar da política do SPHAN representar a tentativa da criação de uma identidade nacional baseada na sua diversidade e cultura popular, no que tange a representação da história do Brasil, pouco se mudou dentro das instituições museológicas coordenadas politicamente pelo SPHAN:

A abordagem de fatos e personagens excepcionais, a preponderância dos critérios e de raridade na formação das coleções, a história tratada sob a ótica das e do Estado e a ideia de que os museus deveriam educar o povo, preparando-o para o progresso e civilização, eram vetores conceituais presentes na maioria dos museus organizados pelo SPHAN (JULIÃO, 2006: 25).

Entre a década de 1930 e 1960, o SPHAN promoveu uma política de criação de museus nacionais, para que os acervos nacionais não saíssem do país. Nesse período, o órgão implantou o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1937; o Museu da Inconfidência em Ouro Preto, em 1938; o Museu das Missões no Rio Grande do Sul, em 1940; o Museu Imperial em Petrópolis, em 1940; o Museu do Ouro em Minas Gerais, no ano de 1945; no ano seguinte o Museu Regional de São João Del Rei; o Museu do Diamante em Diamantina, em 1954; e, no Rio de Janeiro, criou o Museu da República em 1960 (JULIÃO, 2006).

As instituições criadas nesse período davam continuidade ao forte nacionalismo, o que prejudicou a relação dos museus com a cultura popular, sua relevância na construção de uma identidade nacional e a narrativa da história do Brasil a partir da ótica de grupos marginalizados, deixando essas

instituições alheias aos debates e demandas de grupos folcloristas e de setores intelectuais brasileiros.

Mesmo com as reivindicações desses grupos desde a década 1940, é somente em 1968, com a criação do Museu do Folclore, um anexo ao Palácio do Catete, que a cultura popular foi contemplada em um espaço museológico. É durante esse período também que o SPHAN é questionado de forma mais incisiva por grupos folcloristas e setores intelectuais em relação aos museus brasileiros e a sua atuação, sendo acusado de ser elitista, técnico e alheio às discussões e debates do campo cultural (JULIÃO, 2006). Essa desconfiança em relação ao trabalho realizado pelo SPHAN se deu por termos, paralelamente ao que ocorria no Brasil, com importantes discussões na área cultural sendo desenvolvidas com apoio de órgãos como a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – UNESCO¹⁰, Conselho Internacional de Museus - ICOM¹¹ e também o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - ICOMOS¹², discussões essas que culminaram na criação de documentos fundamentais, como a Carta de Veneza, em 1964, que foi um marco no que tange à discussão sobre patrimônio e seu conceito. Ao abordar sobre os monumentos que deixam de ser puramente “pedra e cal”¹³ e passam a envolver mais ambientes, como sítios arquitetônicos e urbanos, ela possibilitou a ampliação do entendimento de patrimônio e dessa forma também modificou a relação dos museus.

A elaboração da Carta de Veneza é o resultado de um período que a antecede, de extensas discussões no continente europeu de engajamento no sentido de preservar, conservar e compartilhar o patrimônio internacionalmente. Essas discussões suscitaram, na Europa, políticas públicas

¹⁰ A UNESCO foi criada pela Organização das Nações Unidas, ONU, após a Segunda Guerra Mundial e tem por objetivo: “*Contribuir para a manutenção da paz e da segurança ao estreitar, pela educação, pela ciência e pela cultura, a colaboração entre as Nações, a fim de assegurar o respeito universal pela justiça, pela lei, pelos direitos do homem e pelas liberdades fundamentais*” (PRIMO, 2007)

¹¹ O ICOM foi criado em 1946 e tem por compromisso “promover e proteger o patrimônio natural e cultural, o presente e o futuro, o tangível e o intangível”. Disponível em: <http://www.icomrio2013.org.br/pt/about-icom>.

¹² ICOMOS foi criado em 1965, após a elaboração da Carta de Veneza de 1964. Tem por objetivo a promoção da conservação, preservação, uso e valorização dos monumentos e sítios. Também é responsável pela análise de candidaturas de bens para Patrimônio Mundial da UNESCO. Disponível em: <http://www.icomos.org/en>

¹³ Pedra e cal é a forma como diversos autores se referem ao patrimônio edificado e arquitetônico.

voltadas para a área do patrimônio arquitetônico, mas também programas e projetos da UNESCO que tinham o mesmo direcionamento, mas aplicado para o patrimônio mundial, não mais europeu apenas (PRIMO, 2007).

Essas discussões estão inseridas em um contexto histórico em que diversos acontecimentos culminaram em novas demandas culturais vindas da sociedade:

A descolonização africana, os movimentos de negros pelos direitos civis nos Estados Unidos da América – EUA, a descrença nas instituições educativas e culturais do ocidente, a luta pela afirmação dos direitos das minorias, configuraram um cenário propício a mudanças na política cultural (JULIAO, 2006: 27).

As mudanças sociais geraram demandas por representatividade dentro dos espaços museológicos, fazendo com que os museus precisassem se reestruturar, revendo sua relação com a sociedade e seu papel enquanto local de comunicação e educação. Buscando responder a tais demandas, a UNESCO e outras organizações da área cultural promoveram diversos eventos e documentos (manuais, cartas, recomendações), fomentando a discussão sobre os novos olhares acerca do patrimônio, da cultura, dos espaços e das práticas museológicas, principalmente na década de 1970. Essas publicações foram de grande influência para as práticas museológicas.

No ano de 1972, tivemos um importante evento, também provocado a partir dessas reflexões do período, que foi a Mesa Redonda de Santiago do Chile. Esse evento tem grande destaque dentro da Museologia, pois, como fruto do encontro, foi elaborado um documento que expõe a necessidade de aproximar as ações museológicas do contexto social em que o museu está inserido. Ou seja, fica claro que o museu não é uma instituição alheia ao que o cerca, ele está inserido na sociedade de forma econômica, educacional e política. Destaca-se, portanto ao enfatizar o papel social das instituições museológicas, espaços educacionais e críticos que necessitam de diálogo com a comunidade que o cerca (PRIMO, 2007).

A Mesa Redonda de Santiago do Chile abriu espaço para as discussões que foram de grande importância para a criação da chamada “Nova Museologia”. O que se percebe é que, nas décadas seguintes à Mesa Redonda de Santiago do Chile, surgem novos documentos que reafirmam o papel político dos museus e também fazem o reconhecimento do que seria a “Nova

Museologia”, eles seriam: Declaração de Quebec, em 1984, a Declaração de Oaxtepec, também em 1984, e a Declaração de Caracas, em 1992.

Apesar desse grande movimento gerar inovações práticas e teóricas, a sua aplicação não ocorreu em todas as instituições e nem de forma imediata:

A renovação tende a aparecer com alguma recorrência em exposições temporárias, mas, nas permanentes, os materiais museográficos tendem a manter-se não renovados. E mesmo esta adesão parcial surge bastante variável segundo as áreas disciplinares: menos efetiva entre os historiadores de arte e mais regular entre os antropólogos. (DUARTE, 2013: 102)

Contudo, é inegável que foi a partir desse questionamento da capacidade das instituições museológicas de estabelecerem relações dinâmicas e estreitas com a sociedade, buscando ser um instrumento de educação (DUARTE, 2013), que novas tipologias de museus são pensadas e geram a criação de novos museus dentro dessa corrente de pensamento que é a Nova Museologia.

O Brasil não ficou alheio a esse movimento, nas décadas de 1970 e 1980, se percebeu a tentativa de revitalização e adaptação de diversas instituições de acordo com os novos conceitos e tipologias de museus. A criação de novas instituições é estimulada pela redemocratização do país e também pela percepção do patrimônio como campo propício à reafirmação de identidade (JULIÃO, 2006). A segmentação da sociedade e suas demandas refletiram na criação dos novos museus, sendo eles temáticos – negros, indígenas, comunitários, ambientais.

Na década de 1990 até os dias atuais, os museus continuam seu processo de revitalização e mudança, com a preocupação de democratização dos espaços museológicos. UNESCO, ICOM e outras organizações culturais continuam a fomentar o desenvolvimento de espaços museológicos mais dinâmicos e democráticos, estimulando novas práticas museológicas e reflexões acerca do universo museal.

Um dos exemplos da nova tipologia de museus que podemos citar é o Museu Vivo da Memória Candanga. Sua criação e sua proposta estão inseridas dentro da Nova Museologia.

2.2 Museu Vivo da Memória Candanga

Não há um conceito estabelecido acerca da tipologia “museu vivo”, o que temos são aproximações, como, por exemplo, segundo Mário Chagas o museu vivo é:

Uma instituição que contém o saber e a memória de uma comunidade, mas também em contínuo desenvolvimento da sua estrutura rizomática, de crescimento horizontal e abertura às influências externas. Esta idéia trata o museu não só como ente constituído, mas constituinte: em evolução perpétua, como gerador de conteúdo social e receptor de influências (CHAGAS, 2011)¹⁴

Claramente o conceito de Chagas insere a instituição em um amplo diálogo com a comunidade, tornando o museu um espaço dinâmico, democrático e crítico.

Já a professora Dinah Papi Guimaraens¹⁵ aproxima o conceito de museu vivo ao conceito de ecomuseu:

O conceito de “museu vivo” é aquele de ecomuseu que foi lançado no final dos anos 1970 na França a partir do questionamento sofrido pela instituição museológica burguesa, durante a contestação global de valores de maio de 1968. O ecomuseu é um instrumento que o poder político e a população concebem, fabricam e exploram juntos. (GUIMARAENS, 2007)

Considerando a tipologia “museu vivo” como um ecomuseu, é preciso esclarecer que as instituições que se caracterizam como ecomuseus são aquelas que se constituem a partir de alguns itens básicos, tais como:

Identificar um território e seus habitantes; inventariar as possíveis necessidades e seus anseios; atuar, como os membros da comunidade, considerando-os donos reais do seu passado e atores do presente; aceitar que não é necessária a existência de uma coleção para que seja instalado o museu. Neste aspecto, a concepção da instituição será no sentido comunidade-museu e não objeto-museu, como antes se concebia. (SANTOS, 2002)

Em ambos os casos, nota-se que a ideia de que um museu vivo se estabelece na relação dinâmica entre a instituição e a comunidade, buscando

¹⁴ Cf.: Reportagem de Eduardo Pinillos sobre palestra de Mário Chagas: “O que é museu?” realizada em fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://www.iber museus.org/noticias/mario-chagas-onde-ha-museu-ha-sociedade/>>.

¹⁵ Artigo publicado no *site* do Núcleo de Conservação e Restauração da Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, em maio de 2007. Disponível em: <http://www.estacio.br/restauro/palestras_gestaocultural.asp>.

uma democratização do espaço cultural e estabelecendo para o museu uma função social para a comunidade.

O Museu Vivo da Memória Candanga é uma instituição que exemplifica, em sua história, o processo de ampliação do conceito de patrimônio e a preocupação com um espaço museológico dinâmico e que se integre socialmente.

Localizado no Distrito Federal, o Museu Vivo da Memória Candanga funciona hoje em um complexo arquitetônico de grande valor histórico. Arquitetonicamente está dividido em: Conjunto Arquitetônico do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira; Área de Lanche e Parque Infantil, sendo os dois últimos, áreas ao ar livre. O conjunto arquitetônico do HJKO é formado por 17 prédios de madeira da época da construção de Brasília, que compunham o que era o referido hospital.

Por seu valor histórico, foi tombado como patrimônio do Distrito Federal em 1985 pelo Decreto nº 9.036 de 13/11/1985 – DF, e só passou a abrigar o Museu Vivo da Memória Candanga em 1990.

Tendo o nome do presidente do Brasil à época, que também é um dos principais responsáveis pela transferência da capital federal para o centro do território brasileiro, foi criado em 1957, construído entre o que era a Cidade Livre, hoje cidade Núcleo Bandeirante, e a Vila Operária, hoje cidade Candangolândia, dois polos de alta concentração dos trabalhadores da construção civil. Além de ter sido o primeiro hospital de Brasília, o HJKO também tinha por objetivo ser o hospital que atenderia operários da construção civil que trabalhavam na edificação da nova capital federal. Organizado em diferentes construções de madeira, o espaço contava com uma infraestrutura hospitalar, como centro cirúrgico, ambulatório, e também com residências para médicos e funcionários e alojamentos.

Esteve em funcionamento até 1968, quando passou a ser apenas posto de saúde, até ser desativado em 1974. Mesmo após a sua desativação, alguns ex-funcionários ainda residiam no local, até 1983, quando o proprietário do local, Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social – IAPAS, devido ao mau estado de conservação dos prédios, decidiu demolir as edificações, o que gerou uma mobilização comunitária a favor do tombamento do local.

Considerado Patrimônio Histórico e Artístico da Cidade, o complexo arquitetônico foi tombado pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico – DEPHA –, vinculado à SECULT-DF. Logo em seguida ao tombamento, aqueles que residiam no local foram transferidos para a cidade de Candangolândia, e começou-se a se pensar intervenções com a finalidade de restauração dos prédios e alterações no espaço físico para comportar uma nova utilização futura. No ano de 1986, a sede do DEPHA passa a funcionar no local e, segundo Maria Cecília Lima Gabriele (2010), foi também nessa ocasião que foram executadas obras de restauração já com a finalidade de implementação do Museu Vivo da Memória Candanga.

A grande preocupação do tombamento foi com a preservação de elementos essenciais da tipologia construtiva das obras da fase inicial da construção de Brasília e do espaço formado pelas edificações, que por sua vez estavam em péssimo estado. (GABRIELE, 2010)

Após a restauração das instalações e edifícios, o Museu Vivo da Memória Candanga foi inaugurado em 26 de abril de 1990. Entendido como uma instituição com papel social e educativo, o MVMC, apesar de não possuir um Projeto Museológico aprovado (GABRIELE, 2010), trabalha com um Plano de Ação que se norteia em duas vertentes:

A do patrimônio histórico-cultural, com o resgate do processo histórico e da memória sociocultural e a vertente da cultura em processo, incentivando a troca entre os diversos saberes e o desenvolvimento e aprimoramento do fazer. (Folder do Museu Vivo da Memória Candanga. s/d)

Seu acervo é composto pelas edificações do antigo HJKO, bem como o material fotográfico e material da época da construção de Brasília, conta com quatro exposições, sendo três tidas como permanentes¹⁶: *Poeira, Lona e Concreto*, montada desde a inauguração do MVMC e que tem por objetivo contar a história da mudança da capital federal para o Planalto Central, a construção de Brasília e sua inauguração; *Renovação e Tradição* – Novos Caminhos, que é uma parceria entre o MVMC e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE-DF e coloca em evidência o artesanato candango, onde artesãos e *designers* podem expor seus trabalhos.

¹⁶ Apesar do uso da terminologia “permanente” aplicado às exposições não ser o recomendável, por dar ideia de imutabilidade da expografia, é dessa forma que o site da instituição apresenta as exposições.

Além dessas duas, outra exposição é permanente, *Casa do Mestre Popular*, que na realidade é a junção de duas exposições: *Os muitos mestres que enriquecem nossas vidas*, composta pelo acervo do Museu de Arte de Brasília – MAB – e tem por objetivo a apresentação de trabalhos de artesãos de diversas regiões do Brasil, e *O Cerrado de Pau de Pedro*, que é uma exposição dos trabalhos do artista popular da região Pedro de Oliveira Barros, o Seu Pedro.

Além dessas exposições, a instituição conta com uma Biblioteca, que é aberta ao público para consultas ao seu acervo, que aborda temáticas referentes à construção de Brasília, artesanato, arte popular, escritores da região, museologia, literatura em geral e meio ambiente. Possui também um “Tele Centro”, que é um espaço com computadores que visa a promoção de cursos de informática e um espaço para pesquisa. O espaço do MVMC conta ainda com um auditório e uma ampla área externa com alguns aparelhos como bancos e mesas com o intuito de atender ao visitante.

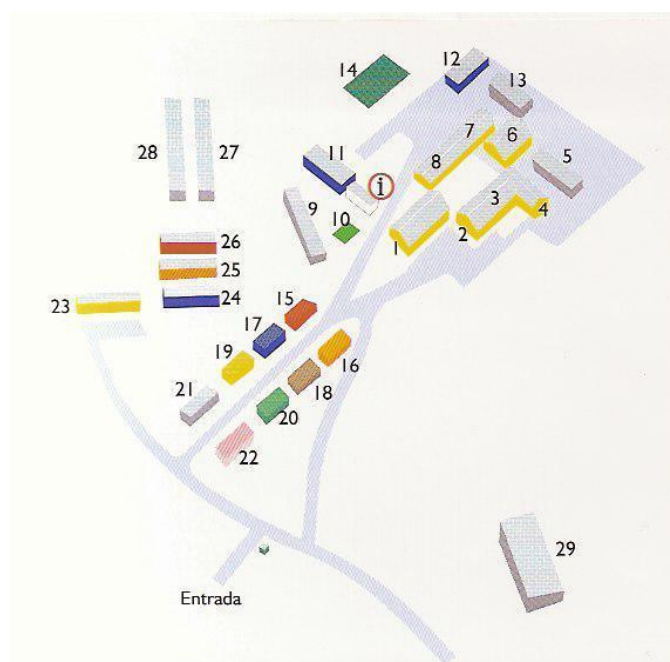


Figura 1: Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília. Implantação. Fonte: SEC-DF. Folder da Organização da Sociedade Civil de Interesse Público Arte Vida (apud GABRIELE, 2010)

Seu espaço físico é organizado conforme a arquitetura original. De acordo com a Figura 1, temos uma via principal onde ficam as chamadas “casinhas” (15-20), que eram as residências dos médicos e suas famílias, que hoje são identificadas por cores e abrigam a área administrativa da instituição,

as exposições de artesanato, o espaço destinado à atividades pedagógicas e também o local destinado ao lanche; ao final da via, há uma bifurcação em que um dos caminhos nos leva ao espaço destinado à exposição permanente *Poeira, Lona e Concreto*, que se localiza nos prédios antigamente destinado ao Hospital (1) e ao que era o alojamento dos solteiros (23-28), onde funcionam as oficinas de saberes, que são cursos gratuitos oferecidos à comunidade.

Como exposição permanente, *Poeira, Lona e Concreto* atrai um alto número de visitantes, principalmente provenientes das escolas públicas do Distrito Federal. Para falar sobre essa exposição é preciso contextualizar o assunto que ela aborda, a construção de Brasília.

O projeto da construção da Capital Federal no Planalto Central passou por um processo que teve por etapas projetos de mudança da capital desde o Brasil Colonial, também Brasil Império e início do Brasil República. Brasília, como seu próprio nome já indica, foi um ideário planejado para a mudança da capital durante o período de Independência do Brasil, através da proposta de José Bonifácio. Mas a cidade que ficaria situada no Planalto Central passou por várias mudanças de localização, como afirma Laurent Vidal, autor *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital* (2009).

É no período imperial que a ideia de uma nova capital se torna mais interessante em vários projetos. O motivo da mudança juntava-se à ideia de retirar a cidade da linha costeira, como também criar uma nova proposta cidadã para os brasileiros no período imperial. A ideia de Brasília tornou-se mais nítida no início da República, quando os projetos antecessores foram levantados, inclusive sobre a localização interiorana, para a implantação da capital em território goiano. Assim, a Comissão Cruls foi levada ao sertão para a demarcação de um território ideal para a capital. Mas diante das conturbações da República Velha, a Revolução de 30 e o Estado Novo, a proposta de mudança da capital só pôde ser finalmente implementada no último governo Vargas e consumada no governo JK (VIDAL, 2009).

Brasília virou o plano de governo e objetivo de Juscelino Kubistchek, passando por uma mudança econômica intensa para o Brasil tornar-se industrializado e compor a capital do futuro, como o presidente almejava. As rodovias foram ampliadas, algumas construídas, como a Belém-Brasília, houve

um aumento no investimento da indústria durante o processo de construção da capital, a arquitetura tornou-se referência desde seu projeto, que possuía um desenho simples e eficaz de Lúcio Costa junto dos contornos modernistas de Oscar Niemeyer. A construção moveu o país de diversas formas, não só com a movimentação populacional para o centro do território nacional, mas também com o investimento do país em sua estrutura, que tinha por objetivo o desenvolvimento do interior do país, mas também a ligação entre a capital e áreas até então de difícil acesso (VIDAL, 2009).

3. CAPÍTULO III - EXPOSIÇÃO *POEIRA, LONA E CONCRETO*



Figura 2: Transporte de Operários - Praça Três Poderes - 1959 - Autor: Mário M. Fontenelle. (Fonte: foto de Julia de Araújo Carrari)

A análise da Exposição *Poeira, Lona e Concreto* teve seu foco voltado para sua comunicação e apresentação. Foi observado como os diferentes objetos do acervo colocados em exposição dialogam entre si e se a exposição atinge os seus objetivos.

Localizada na construção de madeira que seria destinada ao próprio HJKO, a exposição fica em um ambiente fechado, com piso de concreto e paredes de madeira. Antes de entrarmos na sala expositiva, temos um local de recepção onde se encontram a maquete do Plano Piloto, um painel composto de fotografias e textos sobre o HJKO e o uso daquele espaço, temos também um balcão de recepção onde há *folders* e panfletos informativos sobre o museu e sobre a construção de Brasília, além de um funcionário responsável pela segurança do local.

3.1. Descrição

O espaço expográfico está separado em módulos que apresentam, por meio de diversos recursos, cenários, fotografias e textos, o antes, o durante e o depois da construção de Brasília. Os módulos foram divididos por painéis, doze em seu total, que são identificados por numeração e título, com exceção de dois painéis, que possuem apenas o título. A numeração organiza-os em ordem cronológica, e o título introduz o assunto que será abordado naquele módulo.

Devido à organização do espaço expositivo nesses termos, foi possível analisar também a correlação entre os painéis e a narrativa do discurso expográfico.

Antes do primeiro módulo da exposição temos um texto que apresenta seu cerne:

A história da construção de Brasília, dos ideais mudancistas a sua inauguração, é o cerne da exposição. Apresentamos aqui, idealistas que vislumbraram e que contribuíram direta ou indiretamente para a edificação de uma cidade moderna em meio ao cerrado do Planalto Central do Brasil. Foram homens e mulheres, que em diferentes épocas, oriundos de diferentes culturas, diferentes classes sociais, diferentes regiões, não pouparam esforços nem trabalhos para realizar o sonho da transferência da capital brasileira (Texto de apresentação da exposição “Poeira, Lona e Concreto” – MVMC)

Em seguida, temos um painel com uma fotografia de Mário Fontenelle, de 1959, mostrando um caminhão transportando diversos trabalhadores no meio de um canteiro de obras e, logo abaixo, o título da exposição.

Após esse painel onde se apresenta o título da exposição, temos a apresentação do primeiro módulo, “Projetos de Mudança”, no qual encontramos um breve resumo do histórico da transferência da capital federal para o interior do país, desejo ainda do período monárquico (VIDAL, 2009), quando existia a intenção de se estabelecer um projeto de interiorização e povoamento da área central do território brasileiro, e também seis registros fotográficos de G. Dujardim, datados de 1892, nos quais vemos membros da Missão Cruls nas atividades de demarcação e exploração do território. A ideia da construção de uma capital federal no interior do país não teve força suficiente para tirar a corte portuguesa que vivia no Rio de Janeiro, centro comercial à época, mas se tornou dispositivo constitucional no período da República, o que provoca a criação da Missão Cruls, na qual Luís Cruls, diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro à época, em 1892, organiza uma expedição que tinha por objetivo explorar o Planalto Central do Brasil e demarcar onde seria a nova capital. Nesse módulo, temos um pequeno texto e também encontramos imagens, que datam de 1882, dos exploradores.

O módulo 02, “Planos e Pilotos”, aborda o concurso realizado para o projeto urbanístico da nova capital, Brasília, em 1957. A partir de reproduções dos desenhos e plantas arquitetônicas, esse módulo apresenta informações

sobre Lúcio Costa¹⁷, arquiteto e urbanista ganhador do Concurso para o Plano Piloto de Brasília, e, no texto que o apresenta, há trecho do seu projeto explicando sua concepção. Apresenta também Oscar Niemeyer, arquiteto natural do Rio de Janeiro que se destacou em Brasília por ser autor dos principais prédios da Esplanada dos Ministérios e alguns outros edifícios espalhados pela cidade. Inicialmente, Juscelino Kubistchek não tinha intenção de fazer o concurso de projetos para Brasília, tinha a intenção de atribuir ao arquiteto Oscar Niemeyer o planejamento de toda a cidade de, contudo, o arquiteto propôs ao presidente que fosse realizado um concurso para a escolha do projeto, ficando em sua responsabilidade projetar os principais edifícios. Dessa forma, JK, por meio da NOVACAP, lança o edital do concurso em 24 de setembro de 1956. Nele, estavam descritos os elementos mínimos¹⁸ que deveriam compor o projeto da cidade (TAVARES, 2010). Na transição desse módulo para o seguinte, temos uma prancheta com objetos também comumente utilizados para desenhos arquitetônicos.

O terceiro módulo, “NOVACAP”, por sua vez, fala sobre a criação, ainda no Rio de Janeiro, da NOVACAP, que foi criada com o objetivo de ser a responsável pelo gerenciamento e coordenação da construção de Brasília. Criada em 1956, no Rio de Janeiro, por Juscelino Kubistchek, teve em sua primeira diretoria os conhecidos “pioneiros”¹⁹ como Israel Pinheiro²⁰ e Bernardo Sayão²¹. Nesse módulo da exposição, temos fotografias da primeira diretoria, do ambiente de trabalho, com mesas e funcionários, de um ônibus da NOVACAP na estrada de terra em meio a uma área visivelmente rural, e temos também fotografia que apresenta a vista externa do que seria o escritório sede

¹⁷ Lúcio Costa foi o urbanista que elaborou o projeto do Plano Piloto. Mais do que ganhar o concurso, destaca-se por ser um dos expoentes do movimento moderno da arquitetura no Brasil. Além disso, foi diretor, entre 1937 a 1972, da Divisão de Estudos de Tombamentos do SPHAN. Disponível em:

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/lucio_costa>

¹⁸ Os elementos mínimos para a composição da cidade foram: traçado básico da cidade, indicando a disposição dos principais elementos da estrutura urbana, a localização e interligação dos diversos setores, centros, instalações e serviços, distribuição dos espaços livres e vias de comunicação (escala 1:25.000) e um relatório justificativo. Posteriormente, foram definidos outros detalhes, entre eles o patamar populacional de 500 mil habitantes e a criação de um lago, que hoje é o Lago Paranoá (TAVARES, 2010).

¹⁹ Pioneiros é o termo que se usa para se referir aos políticos, arquitetos e engenheiros que conduziram o processo de mudança da capital federal.

²⁰ Presidente da Novacap, engenheiro formado na Escola de Minas de Ouro Preto, político mineiro, filho do ex-presidente de Minas, João Pinheiro, e amigo de JK.

²¹ Bernardo Sayão foi indicado para supervisionar a execução do Plano Piloto para a construção de Brasília e também as obras da Rodovia Belém-Brasília.

da NOVACAP, à época, situado no que hoje é a cidade de Candangolândia, em 1957. Destacamos essa última fotografia pelo fato de ela apresentar funcionários da NOVACAP, mas também transeuntes, apresentando a população do local no período da construção.

O módulo quatro, “Marco Zero”, apresenta, além de texto, imagens e fotografias do que seria o Marco Zero, o cruzamento dos eixos Rodoviário e Monumental, sendo importante não só por ser uma localização geográfica, mas também uma representação do início da construção de Brasília. Nesse módulo se percebem várias fotos aéreas das demarcações geográficas.

O módulo 5, “Cidade em Construção”, é composto de fotografias das construções no bairro da Asa Sul e na Esplanada dos Ministérios. Destacam-se



duas fotos, uma que mostra trabalhadores em ação, na construção do Congresso Nacional, e outra que mostra a W3 Sul à época, com prédios em construção e barracos na margem das ruas.

“Operários em Construção” é o título do módulo 6, em que encontramos o texto *Sinfonia da Alvorada*²² de Vinicius de Moraes. Na leitura, vemos dados do que foi necessário de material para construção, bem como suas quantidades e medidas.

Figura 3: Ambientação de um canteiro de obras com instrumentos. (Fonte: foto de Julia de Araújo Carrari)

Temos também a alusão aos trabalhadores, chamados de candangos²³, que foram 60 mil. No trecho escolhido, também está colocada a

diversidade de origem desses trabalhadores, quando se diz que vieram “de todos os cantos da imensa Pátria”. Nesse painel, temos imagens desses trabalhadores, totalizando sete fotografias de autoria do Mário M. Fontenelle, datadas entre 1957 e 1959. Destaca-se aqui uma grande reprodução da fotografia com os artistas da Rádio Nacional no Palácio da Alvorada. A foto se

²² *Sinfonia da Alvorada* foi uma música encomendada a Vinicius de Moraes e Tom Jobim por JK para a inauguração de Brasília, em 1958, porém o trabalho só ficou pronto em 1966 e foi apresentado inicialmente na TV Excelsior de São Paulo. Em uma segunda apresentação, em 1986, ela foi tocada na Praça dos Três Poderes em Brasília. Disponível em: <http://www.jobim.com.br/dischist/sinfalv/sinfalv.html>

²³ O candango é entendido como trabalhador, migrante, modesto, malvestido, sujo. Uma contaminação e/ou apropriação etimológica do angolês candanje, designação desprezível dada aos portugueses (BUENO, 1998 *apud* REIS JÚNIOR, 2008)

constitui de vários músicos, entre eles cantores negros como Grande Otelo e Ataulfo Rodrigues, junto ao presidente JK e outras personalidades, todos localizados em uma parte superior do Palácio da Alvorada, e uma multidão na parte inferior assistindo ao evento. Além das fotografias, nesse espaço, se encontram objetos que fazem referência a como se vivia na época. Apesar de não termos nenhum texto alusivo a isso, percebe-se que há uma reconstituição do que seria um canteiro de obras, o cenário é montado com uma rampa de madeira, com uma jericá²⁴, instrumentos como pás, cimento, pedaços de madeira, representando o processo de fazer a mistura que geraria o concreto.

O módulo 7, “Candangos”, se mistura expograficamente ao módulo sem identificação numérica, intitulado de “Cidade Livre”. Misturam-se porque não há uma clareza na apresentação do que cada ambiente pretende mostrar

ao visitante não guiado. Na saída do ambiente que apresenta a construção e seus operários, temos o final do cenário, demonstrando o que seria uma casa onde esses operários residiam; além da ambientação do que seria a moradia, temos uma fotografia de autoria de



Figura 4 Ambientação da moradia dos trabalhadores. (Fonte: foto de Julia de Araújo Carrari.)

No registro, vemos uma construção simples de madeira, com uma senhora lavando louça sem pia e água encanada, alguns senhores em volta dessa casa; além disso, a foto mostra também fogareiros em uso para cozinhar, apresentando um ambiente precário de moradia; ao fundo, vemos as estruturas de construção de edifícios.

Mário M. Fontenelle, datada de 1959, localizada dentro dessa

²⁴ Carrinho caçamba com um eixo e dois pneus, é usado para transporte de argamassa e concreto.



Figura 5 Ambientação das malas e fotografias ao fundo. Módulo Candangos. (Fonte: foto de Julia de Araújo Carrari.)

Não fica evidente o objetivo desse ambiente, mas pelo contexto cronológico que é apresentado antes e depois, presume-se ser uma representação das condições de moradia daqueles que trabalhavam e suas dificuldades durante a construção de Brasília. No módulo “Candangos”, temos ainda a sequência de trechos da *Sinfonia da Alvorada*, de Vinicius de Moraes. Destaca-se aqui a escolha do fragmento de “O Homem” e de “A chegada dos Candangos” da obra do poeta. No trecho referente “A chegada dos Candangos”, há alusão às diversas cidades de onde vieram os

trabalhadores e destaca-se a escolha de seu final: “Que foram chegando de todos os lados da imensa [pátria] para construir uma cidade branca e pura... Uma cidade de homens felizes”²⁵. Em seguida, temos a ambientação de várias malas e 11 reproduções de fotografias que apresentam homens, mulheres e crianças no cotidiano da Cidade Livre.

No módulo “Cidade Livre”, temos um texto base que apresenta essa cidade em que os operários se estabeleceram com o tempo, na época chamada de Cidade Livre, e que hoje é a cidade Núcleo Bandeirante. Nesse espaço, como comentado antes, se misturam fotografias da cidade e um cenário de comércio do começo da década de 1960, que surgiram de acordo com as demandas da população. A instalação é de uma barbearia, com objetos da época que formam a ambientação. Sem o acompanhamento de algum funcionário, não é um espaço que se apresenta de forma clara ao visitante. Com orientação, temos o esclarecimento de uma ambientação que representava o comércio da Cidade Livre.

²⁵ O trecho original é apresentado com dois locutores narrando alternados citando as cidades de onde vieram os trabalhadores. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/chegada-dos-candangos>>



Figura 6 Ambientação de um consultório - Módulo HJKO. Fonte: foto de Julia de Araújo Carrari

O módulo 9, “HJKO”, apresenta fotografias do complexo arquitetônico em que se encontra o Museu Vivo da Memória Candanga. Os registros fotográficos mostram como era o local durante os anos em que foi Hospital Juscelino Kubistchek de Oliveira e, junto a isso, se encontra um cenário de um consultório, que utiliza como acervo objetos remanescentes do próprio HJKO.

O módulo 10, “Hotel Brasília Palace”, apresenta o primeiro hotel construído em Brasília por meio de fotos da década de 1950 e 1960, cenário reconstruindo um dos quartos do hotel à época e também duas poltronas que faziam parte do mobiliário do hotel. Projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, o Hotel Brasília Palace foi inaugurado em 1957 e tinha a finalidade de receber comitivas para visitas à nova capital. Destacou-se por ter hospedado autoridades, pessoas nacionalmente conhecidas, e também por ter realizado os grandes eventos sociais da época. Em 1978, ocorreu um incêndio que danificou largamente o Hotel Brasília Palace, provocando sua interdição. Passou por uma ampla reforma e teve suas portas reabertas apenas em 2006.



Figura 7 Ambientação de um estúdio fotográfico, instrumentos de Mário M. Fontenelle - Módulo "Fotógrafos". Fonte: foto de Julia de Araújo Carrari.

O módulo 11, "Fotógrafos", é um espaço destinado a homenagear aqueles que fizeram o registro fotográfico das inúmeras etapas da construção de Brasília, homenageando principalmente Mário Moreira Fontenelle. Nesse ambiente, há uma vitrine simulando uma câmara escura, no seu interior temos materiais como bandejas, filmes fotográficos, um varal com papéis fotográficos estendidos e outros objetos que compõem o cenário. Além disso, temos fotografias ampliadas do momento de captura de imagens, mostrando como era o trabalho de Fontenelle, bem como uma máquina fotográfica de época colocada em exposição.

O módulo 12, "Inauguração", é apresentado como o final da exposição, que indica o momento de inauguração de Brasília, no dia 21 de abril de 1960. Nesse módulo, temos fotografias, vestimentas de gala, indicando eventos de autoridades, e ainda textos retirados da *Revista Manchete* que falam das festas populares e também das festas de gala, cita também um desfile dos candangos entendidos como "heróis valentes e anônimos da construção de Brasília"²⁶. Composto de três painéis, com oito fotografias, dois vestidos de gala e três textos retirados da *Revista Manchete*, esse painel mescla as comemorações populares às ditas de "gala".

²⁶ Texto da *Revista Manchete* de 21 de abril de 1960. Fonte: exposição *Poeira, Lona e Concreto*.

3.2 Análise

No módulo 1, “Projetos de Mudança”, temos fotografias onde se apresentam vários integrantes da Missão Cruls. Não há presença visual de qualquer negro como membro nesse registro fotográfico. Em seu texto de apresentação mostra o desejo da mudança da capital desde o século XVIII, exhibe a missão Cruls e salta cronologicamente para 1955, onde na campanha de Juscelino Kubistchek há o compromisso de transferência da capital federal para o Centro-Oeste.

O módulo não só aborda a Missão Cruls, mas a enaltece, principalmente a partir dos registros fotográficos, por ter sido durante essa expedição a demarcação da área em que seria construída a Capital Federal no centro do território do país. Cabe ressaltar que essa comissão foi organizada pelo Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, que buscava acatar a decisão do Congresso Nacional, colocada na Constituição de 1891 (LIMA, 2010). Foram escolhidos homens que já haviam realizado trabalhos considerados notáveis em áreas científicas, liderados por Luís Cruls. A comissão conseguiu fazer em duas viagens, de 1892 a 1893 e de 1894 a 1895 (LIMA, 2010), um amplo levantamento topográfico, hidrológico, de condições climáticas, sobre a natureza, terreno e demais especificidades do local.

Nota-se nesse módulo uma lacuna: não há apresentação do que havia no Planalto Central antes da construção da Capital Federal. Sabe-se, contudo, que essa região não era um grande vazio populacional, uma vez que durante o período de colonização e também durante o período monárquico houve expedições que buscaram reconhecer o dito sertão do Brasil e há relatos de habitação dos “sertanejos”. Com o período da mineração, Goiás teve seu início de ocupação de forma mais intensa, mas como o ciclo do ouro goiano não foi longo, logo a atividade econômica foi substituída pela criação de gado, que se deslocava para Minas Gerais e São Paulo (CAMPOS, 1998). Com a atividade econômica agropecuária, sabe-se que existia a relação de trabalho baseada em escravos e senhores, onde se utilizava de mão-de-obra escrava para a lavoura, criação de gado e serviços domésticos (NETO, 2013).

Ao sairmos do módulo inicial nos deparamos com um salto cronológico, assim como o texto que inicia o módulo “Projetos de Mudanças”, vamos

diretamente para o concurso do projeto arquitetônico do Plano Piloto, 1956. Esse módulo em especial enaltece as figuras de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa como pioneiros e fundamentais para a construção de Brasília, apresenta brevemente suas biografias e exhibe seus feitos históricos. O módulo também mostra alguns trechos da explicação do projeto do Plano Piloto e cabe aqui analisar que cidade foi pensada e quais eram seus objetivos. Como bem aborda a questão, Reis Júnior apresenta que

Os arquitetos e planejadores urbanos acreditavam que poderiam mudar as estruturas da sociedade brasileira criando uma cidade que fosse o berço da igualdade e democracia. Na retórica de Lúcio Costa reside a intenção de fundar a cidade – “sem história”. O Plano Piloto não é o resultado do processo histórico brasileiro, mas um mito a ser incluído na consciência nacional. (REIS JÚNIOR, 2008: 30).

Pensando a partir dessa perspectiva, novamente retomamos o local sem história, a ideia do Planalto Central como um vazio de memória, onde não há nada aqui até a chegada da nova capital. Esse discurso, como se pode ver, presente desde o início da concepção de Brasília, quando nos é exposto no texto que apresenta Lúcio Costa o seguinte trecho: “Segundo ele [Lúcio Costa] a concepção inicial do projeto ‘...nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”, e ao longo da exposição. Nesse módulo também vemos um enaltecimento da chegada do progresso por meio da transferência da Capital Federal, sem levar em consideração a história antecedente, reforçando um discurso histórico a partir da ótica dos pioneiros, de uma elite.

Já no terceiro módulo temos a permanência desse discurso dos personagens marcantes, dos pioneiros, daqueles que foram fundamentais para a implementação da capital federal no Planalto Central. Aqui temos as personalidades de Bernardo Sayão e Israel Pinheiro. A ênfase desse módulo está na diretoria da NOVACAP, com fotografias que mostram a composição da diretoria, a organização do seu espaço e sua localização.

A sequência entre o módulo “Marco Zero” o módulo 5 “Cidade em Construção” não se apresenta de forma clara, há os registros fotográficos, mas um espaço não há uma narrativa que relacione os dois. Nesse momento também não há destaque a qualquer personagem em especial, mas sim ao começo da construção.

A ideia de início da construção nos leva em seguida ao módulo “Operários em Construção” que em seus registros fotográficos nos apresenta as obras em andamento, aqui é possível percebermos a presença de negros e mulatos enquanto trabalham. Destaca-se nesse módulo o uso de “Sinfonia da Alvorada”, parte IV “O trabalho e a construção”, do Vinicius de Moraes por apresentar a enorme logística realizada à época para realizar as obras. Apesar da clara apresentação dos operários, não há nesse módulo qualquer outro texto alusivo aos operários em si, apenas ao seu modo de trabalho e aos canteiros de obra.

Saindo desse módulo e seguindo o curso da exposição, temos o módulo 7, denominado de Candangos. Esse módulo, como citado na descrição acima, não fica claro seu limite final, confundindo-se com o módulo “Cidade Livre”. Em ambos os módulos é possível perceber nos diversos registros fotográficos que são apresentados a presença de negros em imagens do cotidiano da Cidade Livre. Destaca-se que nesses dois módulos a abordagem é mais específica sobre como era a vida do candango, contudo, a forma com que é feita essa abordagem é abrangente, uma vez que não apresenta maiores esclarecimentos sobre quem eram essas pessoas, ou até mesmo trechos da perspectiva desses moradores e trabalhadores. Não há espaço dentro da narrativa dos dois módulos para uma apresentação do ponto de vista de como era a vida dos candangos na Cidade Livre a partir do olhar deles.

O módulo 9 “HJKO” se apresenta como um ambiente que reconstitui por meio de objetos tridimensionais o que seria um consultório do hospital. Dentro da narrativa da exposição o visitante que passa por esse módulo sem um acompanhamento de um mediador pode não entender qual a relação entre a Cidade Livre e o HJKO. Não é clara a relação entre esses módulos. Contudo, sabendo que o MVMC está inserido em um complexo arquitetônico que foi o HJKO e que aquele espaço representa um Hospital que atendia os trabalhadores que viviam não só na Cidade Livre, como também nos arredores, existe uma trama lógica entre os módulos.

Nos módulos 10, 11 e 12 não foram encontrados qualquer alusão aos negros. O módulo 10, referente ao Brasília Palace, é também a construção de um cenário com objetos (camas, lençóis, poltronas) do que seria um quarto do antigo hotel. Esse módulo representa o prestígio que a Capital Federal teve nos

seus primeiros anos, quando recebia grandes autoridades e celebridades da época. Aparentemente não há, contudo, um aprofundamento da relação entre o significado dessa nova cidade, do prestígio que ela tinha e a narrativa que veio sendo construída até o presente momento no percurso da exposição. Os registros fotográficos desse módulo são três: dois deles apresentam as dependências internas do hotel Brasília Palace, e um a visão externa do prédio.

O módulo 11 é uma homenagem aos fotógrafos, como Mário Fontenelle, que teve fundamental importância na recuperação dos registros fotográficos e hoje compõe a exposição “Poeira, Lona e Concreto” e que representa em muitos momentos o espaço que os trabalhadores, as mulheres, os negros e tantos outros não possuem nas narrativas, eles estão visíveis a partir das fotografias.

O módulo 12 que representa a inauguração da nova Capital Federal apresenta a perspectiva da inauguração oficial, dos palácios, e a comemoração nas ruas, em festas populares. Interessante notar que o oficial e o popular aqui se mesclam, uma vez que um dos momentos descritos de maior vibração foi quando houve um desfile dos candangos, liderados por Israel Pinheiro, onde empunham suas ferramentas e foram ovacionados pela multidão de 150 mil pessoas, segundo o trecho da Revista Manchete. Curioso notar ainda que os registros fotográficos mostram tanto a chegada das autoridades e personalidades marcantes ao Congresso Nacional como também a multidão que ocupava a Praça dos Três Poderes e assistia essa chegada, bem como comemorava ao seu modo a inauguração da nova Capital Federal. O módulo termina e encerra a exposição com um trecho do discurso de JK, do dia 20 de abril de 1960, em que ele se identifica como candango quando diz: “Brasília só pode estar aí, como a vemos, e já deixando entender o que será amanhã, porque a Fé em Deus e no Brasil nos sustentou a todos nós, a esta família aqui reunida, a vós todos, candangos, a que me orgulho de pertencer”.

Ao se observar a exposição como um todo, módulo a módulo, em seu percurso proposto, seguindo sua ordem cronológica percebe-se que ela possui sim a imagem de negros, é possível vê-los em fotos, sejam trabalhando nas construções, ou quando aparecem em sua maioria como os ditos candangos no seu cotidiano. Mas suas memórias, suas histórias, elas não se encontram na exposição “Poeira, Lona e Concreto”.

A fotografia, documento em que identificamos a presença negra na exposição, desde o século XIX vem provocando alterações do homem com o universo do visível, onde também se estabelece relações de poder, ser visto é também ser lembrado, não visto, esquecido. Cabe ressaltar que nos primeiros registros fotográficos do tipo social, os negros, assim como indígenas, eram retratados como exóticos e no século XIX essas fotografias eram vendidas para uma elite europeia colecionadora, reforçando as coleções científicas raciais que colocavam a cultura branca como superior sobre as demais. Ao final do século XIX e ao longo do século XX a popularização de estúdios fotográficos, bem como a abolição da escravidão faz com que os negros passem a aparecer nas fotografias não mais como produto fotográfico exótico para uma elite branca, mas sim como seres humanos que ascendem socialmente e que desejam mostrar isso por meio da fotografia. (GOMES e GOMES, 2013).

A fotografia enquanto fonte documental só é reconhecida pela História a partir da Escola dos Annales²⁷, onde temos a ampliação do entendimento de documento. Seu uso pela História modifica a construção da narrativa histórica, ela se apresenta no universo do visível como recurso que estabelece aquilo que é visto/lembrado e aquilo que não é visto/esquecido. Essa dicotomia do lembrar e esquecer faz com que ela seja desprovida de inocência, ela compõe imaginários e interfere no processo histórico. Ela adentra o universo museológico como fragmento ou registro que apoia um discurso histórico. (GOMES e GOMES, 2013)

Assim como a fotografia passa pela ação de selecionar, o processo de musealização também se estabelece como uma seleção, uma vez que é uma ação que pretende preservar e garantir não apenas a integridade, mas também os significados do objeto para que possam ser repassados às gerações futuras. Uma exposição não se forma se não houver a ação de selecionar e descartar, sejam objetos, memórias e histórias, a montagem de um discurso expositivo, por sua vez, também é perpassado pelo enaltecimento e esquecimento de fatos. Essa característica faz com que os museus, como espaços de seleção e

²⁷ Movimento historiográfico iniciado na França, na década de 1920, que teve como principais historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre. Foi nesse movimento que a História ampliou seu entendimento de documento e se aproximou de outras disciplinas. (GOMES e GOMES, 2013)

descarte, se tornem também espaços de lutas de representações e de jogos de poder (CUNHA, 2006).

A exposição “Poeira, Lona e Concreto” tem em seu discurso histórico a formação de heróis como JK, Lúcio Costa, Israel Pinheiro. Ao enaltecer a biografia desses personagens se assemelha aos discursos expositivos do começo do século XX, período em que os museus tinham como objetivo a construção de uma nacionalidade e identidade. A semelhança com essa prática museológica dos museus nacionais também se encontra quando temos a homogeneização dos trabalhadores candangos. Apesar do texto inicial de apresentação da exposição fazer referência à diversidade de locais de onde os trabalhadores vieram não se percebe em nenhum módulo da exposição qualquer aprofundamento acerca das distintas culturas e memórias.

A não apresentação dessas culturas e memórias passa a ideia de um patrimônio comum a todos, silenciando a contribuição dos diversos grupos para a construção de uma identidade em Brasília e no Distrito Federal. Tal como Myrian Sepúlveda Santos afirma:

O silêncio sobre raça pode representar a predominância de um imaginário coletivo, comum, capaz de se impor ao conjunto de cidadãos, independentemente de cor, etnia ou ração. Cabe a nós, entretanto, investigar este imaginário comum e perceber em que medida ele traz hierarquia de valores e elege padrões estéticos e produções culturais de um segmento populacional em detrimento de outro. (SANTOS, 2004)

Deve-se levar em conta que a narrativa da exposição estabelece para o visitante uma visão da construção não só da parte física da cidade, mas também a constituição da população que aqui residiu e em parte reside até hoje, principalmente nas cidades satélites, que abrigam a maior parte da população do DF (CODEPLAN, 2012).

O silêncio que se estabelece sobre negros na exposição “Poeira, Lona e Concreto” é questionável uma vez que a instituição se coloca como uma tipologia de museu, museu vivo, onde existe a preocupação em estabelecer contato com a comunidade que o cerca e dar visibilidade a outros personagens que a história oficial costumeiramente não contempla, ou seja, os grupos sociais étnicos que possuem sua participação na história reduzida a um só viés, no caso da exposição em questão, ao de trabalhadores que vieram de

outros locais e que tinham péssimas condições de trabalho e de vida. A ausência de um espaço dentro da exposição que apresente a visão dos fatos a partir desses agentes da história levanta indagações sobre que memória candanga seria essa.

A importância da representação negra na exposição para além de uma questão de apresentar outras visões dos mesmos fatos e dar espaço a novos agentes da história, também se sustenta uma vez que:

[...] as narrativas da história e da memória não se separam nem do presente, nem de quem tem poder no presente. Passado e presente estão sempre entrelaçados, não há memória do passado que não dependa das contingências do presente (SANTOS, 2004)

Dessa forma a inclusão da cultura negra na narrativa histórica promove a quebra da dominação de uma cultura sobre a outra, fazendo com que os espaços culturais se tornem espaços de contestação, promovendo questionamentos em relação ao passado, mas também ao presente e as relações entre os grupos sociais.

Por fim, se fizermos uma análise puramente a partir do objetivo a que se propõe a exposição, que é contar a história da construção de Brasília, podemos dizer que ele é cumprido, temos fatos cronologicamente organizados que se apresentam como a história da construção de Brasília, mas se formos além e pensarmos na instituição como um todo e lembrarmos que ela se propõe a ser democrática, educativa e trabalhar em conjunto com a comunidade em que está inserida, que seria Núcleo Bandeirante e Candangolândia, cidades em que se estabeleceram uma grande parte dos trabalhadores que vieram para a construção de Brasília, é possível afirmar, portanto, que há um distanciamento entre o que é proposto como objetivo institucional e o que é apresentado na sua principal exposição permanente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois das análises realizadas na exposição “Poeira, Lona e Concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga e também das reflexões acerca da presença negra nos espaços museológicos, muitas questões foram suscitadas e instigadas.

A forma como se organiza o discurso dessa exposição nos faz questionar onde estariam os negros na história do DF, o seu papel se limitaria aos candangos? O Museu Vivo da Memória Candanga seria um espaço para a apresentação do negro e suas contribuições para formação da identidade brasiliense?

A presença do negro nos museus não é recente, tem origens desde o século XIX, aos Gabinetes de Curiosidades, onde eram vistos como o exótico, o diferente, o inferior. Usados como locais de fomento à ciência, os museus de caráter etnográficos foram responsáveis pela publicação de artigos defendendo o racismo científico, que apontava indícios de inferioridade negra perante brancos. Já no começo do século XX, no Brasil, a imagem do negro aparece nos museus nacionalistas, dessa vez vinculada à escravidão e estereótipos negativos. Essas instituições acabaram reforçando o discurso de democracia racial, onde se defendia não existir diferenças sociais entre brancos e negros.

A democracia racial foi sendo rebatida conforme o movimento negro foi se fortalecendo enquanto sujeito político e passou a demandar aos espaços culturais, que em sua maioria são mantidos com recursos públicos, uma representação positiva da cultura negra, respeitando suas origens, seus artistas, seus heróis e também suas diferenças. Entender os espaços museológicos como espaços de poder foi um dos caminhos traçados, é fundamental reconhecer que esses espaços não estão isolados do seu contexto social e político, bem como é defendido na Nova Museologia, são espaços de disputas ideológicas, onde se constrói narrativas que impactam gerações e a visão que se tem da identidade de determinados grupos, o que por sua vez, se identifica nas relações cotidianas.

Desde 2009 os museus no Brasil são entendidos legalmente como:

Instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo,

pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (Lei 11.904/2009)

E como tais possuem um grande potencial para a construção da imagem do negro. Não a toa que as reivindicações ao longo do século XX não foram só pela representação do negro dentro dos museus existentes, mas também por instituições que tivessem em seu cerne o compromisso de dar voz àqueles que não foram devidamente ouvidos pelas narrativas oficiais.

Com o reconhecimento do museu como agente político, a Museologia viu a ampliação de sua atuação, a criação de novas tipologias de museus voltadas para o social, para a comunidade e para grupos sociais marginalizados. Internacionalmente a criação de órgãos como UNESCO e ICOM fortaleceram as discussões sobre as questões sociais e o fazer museológico para atingir novos objetivos e mudanças.

Sem um contexto favorável na área museológica, o Museu Vivo da Memória Candanga talvez não existisse nos moldes que se encontra. A movimentação da população na década de 1980 pelo seu tombamento se deu a partir do reconhecimento daquele espaço como importante para seu entorno, como patrimônio do Distrito Federal. O fato do MVMC ser administrado pela SECULT-DF deve ser considerado, uma vez que sua narrativa é compreendida como oficial e formada a partir de uma memória coletiva, sendo um campo de ideologias e disputas.

O que se observou é que aos olhos de qualquer um, o MVMC possui sim negros em sua exposição, é possível vê-los em fotos, trabalhando nas construções, aparecem em sua maioria como os ditos candangos. Mas suas memórias e suas histórias não se encontram na exposição “Poeira, Lona e Concreto”. Os candangos, apesar de estar no nome da instituição, são representados a partir da perspectiva dos pioneiros. A sua identificação no espaço está sujeita ao seu papel anônimo, não são mulheres, negros ou nordestinos, não possuem identificação própria, apenas atendem pelo nome que os massifica, os iguala e os torna homogêneos. Não se leva em consideração suas origens, sua cultura, sua identidade, mesmo sabendo que eles são provenientes de vários locais do Brasil, país de grande diversidade

cultural. Tal como é colocado no discurso expositivo, os negros são invisíveis na história da construção de Brasília e da formação do DF.

O MVMC é uma instituição que se propõe a ser viva, a se comunicar com a comunidade que o cerca, mas o que se percebe na realidade é que a sua principal exposição não apresenta a visão daqueles que são seus vizinhos. Os moradores da Candagolândia e do Núcleo Bandeirante são representados como aqueles que vieram e acabaram ficando e formando cidades não pensadas e planejadas pelos pioneiros.

Diante dessa configuração atual do Museu Vivo da Memória Candanga, onde a exposição é a mesma desde sua inauguração, sem mudanças tanto na organização quanto no seu discurso, se torna muito difícil a apresentação do negro com uma visibilidade que possa promover o resgate de sua autoestima, sua identificação e a sensação de ter orgulho da sua história, das suas origens e da sua cultura.

Refletindo sobre essa questão cogitou-se uma possibilidade para solucionar a falta de visibilidade da cultura negra nos museus do Distrito Federal. A solução possível seria a criação de um museu do negro no DF, onde se poderia ampliar a participação da cultura negra na identidade brasiliense, indo além da história da construção da cidade, abordando períodos anteriores e posteriores também, até a atualidade. Contudo a criação de uma instituição museológica, como local de disputa ideológica, mais do que uma questão orçamentária do órgão competente, requer também uma movimentação política.

A SECULT-DF atualmente é responsável pela administração de oito instituições museológicas²⁸, desse total três se encontram fechadas devido a problemas estruturais ou em obras de manutenção, estando em funcionamento apenas cinco delas. Em relação a criação de novos museus, o último a ser inaugurado data de 2006, que é o Museu Nacional do Conjunto Cultural da República. Diante dessas informações a possibilidade da construção de uma nova instituição, por hora, aparentemente se torna distante, uma vez que já

²⁸ Cruzando dados fornecidos pela Secretaria de Estado de Cultura do DF em seu *site* com dados fornecidos pelo Guia Brasileiro de Museus do IBRAM, nós temos as seguintes instituições museológicas em funcionamento: Museu Vivo da Memória Candanga, Museu do Catetinho, Espaço Lúcio Costa, Memorial dos Povos Indígenas e Museu Nacional do Conjunto Cultural da República. Os que estão fechados são: Museu de Arte de Brasília, Museu da Cidade e Panteão da Pátria.

existem dificuldades na manutenção das instituições que estão sendo administradas pelo órgão.

O que se propõe, então, como uma medida para a questão, enquanto esse museu de temática voltada para a memória negra não puder ser implementado, é que se realizem ações culturais e educativas que apontem e tragam à tona a questão da visibilidade negra nos diversos espaços museológicos, buscando a construção de novos discursos históricos que promovam a igualdade racial e social, valorizando a cultura e identidade negra no Distrito Federal.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Informação e documentação – citações em documentos – apresentação**: NBR 10520. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **Informação e documentação – referências – elaboração**: NBR 6023. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **Informação e documentação – numeração progressiva das seções de um documento escrito – apresentação**: NBR 6024. Rio de Janeiro, 2003.

BRASIL. Ministério da Cultura. Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Presidência da República, Brasília, 14 jan. 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso: jul. 2014.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr Carvalho. As representações do negro nos museus do Rio Grande do Sul são marcadas pela invisibilidade simbólica: Do “resgate” afro-brasileiro às pesquisas histórico-antropológicas e às visibilidades negras na museologia contemporânea. P.13-53. In: **Museus e Africanidades**. Jane Rocha de Mattos (org.) Porto Alegre, RS. Edições Museu Júlio de Castilhos, 2013. Editora Edijuc.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. **O museu do sagrado ao segredo**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CAMPOS, Francisco. Goiás, Formas de Ocupação: uma população sem terra, numa terra despovoada. **Revista de Pesquisa e Debates em Ciências Sociais**, v.1, n.1 UFG, 1998. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/1772>. Acesso em: abr. 2014.

CODEPLAN. Perfil do Negro no DF. Disponível em <<http://www.codeplan.df.gov.br/images/CODEPLAN/PDF/Pesquisas%20Socioecon%C3%B4micas/PDAD/2012/Perfil%20do%20Negro%20no%20DF.pdf>> acesso em: jul. 2014.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Teatros de Memórias, Palcos de Esquecimentos**: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições museológicas. Teses e dissertações. 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=30999> acesso: mai. e jun. 2014

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo - Revista do Departamento de Historia da UFF**, Rio de Janeiro, n. 23, jul. 2007. Disponível em: <<http://go.galegroup.com.ez54.periodicos.capes.gov.br/ps/i.do?id=GALE%7CA201943810&v=2.1&u=capes58&it=r&p=AONE&sw=w>>. Acesso em jul. de 2014.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda Inovadora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS** Unirio | MAST - vol. 6 no 1 – 2013. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>. Acesso em: mai. de 2014.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes Sociais Negros: Lugares de Memória, Resistência Negra, Patrimônio e Potencial**. Santa Maria, RS: UFMS, 2010. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3131>. Acesso em: 26, 27 e 28 mai. 2014.

_____. Patrimônio Comunitário e Novos Museus: A face afro-brasileira da museologia comunitária. In: **Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários – EIEMC**, 4, Belém, Pará. Disponível em: <<http://www.abremc.com.br/artigos3.asp?id=11>>. Acesso em: 14, 15, 16 mar. 2014

FERNANDES, José Ricardo Oriá. Muito antes do SPHAN: a política de patrimônio histórico no Brasil (1838-1937). **Seminário Internacional de Políticas Culturais: Teoria e Práxis**, 2010. Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/18-JOS%C3%89-RICARDO-ORI%C3%81-FERNANDES.1.pdf>> Acesso em: mai. 2014.

GABRIELLE, Maria Cecília Filgueiras Lima. Museu Vivo da Memória Candanga: a musealização do patrimônio arquitetônico. In: **I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – I ENEPARQ**, 2010, Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/59/59-750-1-SP.pdf>>. Acesso em mai. e jul. 2014.

GIRAUDY, D.; BOUILHET, H. **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990

GOMES, Arilson dos Santos; GOMES, Roberta Fraga. Antigos Carregadores de Doca: Reflexões acerca das representações negras no Museu Julio de Castilhos. P. 101-120. In: **Museus e Africanidades**. Jane Rocha de Mattos

(org.). Porto Alegre, RS. Edições Museu Julio de Castilhos, 2013, Editora Edijuc.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília, 2011.

_____. **Museus em Números**. Brasília, 2011.

JULIÃO, Letícia. Apointamentos sobre a História do Museu. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. 2 ed. Brasília: MinC/ IPHAN/ DEMU. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

LE GOFF, Jacques, **1924 História e memória** / Jacques Le Goff; tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Nísia Trindade. Brasília: a capital no sertão. In: **Veredas de Brasília: as expedições geográficas em busca de um sonho** / Nelson de Castro Senra (organizador). Rio de Janeiro: IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações, 2010. Pp.17-33.

LOPES, Maria Margareth. A formação de museus nacionais na América Latina Independente. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, vol. 30. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1998. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional\Volume%20XXX%20-%201998&pesq=>>. Acesso em: jun. 2014.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem o Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

LUCIO COSTA. **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC** (online). Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/lucio_costa>. Acesso em: abr. 2014.

MACHADO, Lisandra Maria Rodrigues; ZUBARAN, Maria Angélica. Representações racializadas de negros nos museus: o que se diz e o que se ensina. P. 137-156. In: **Museus e Africanidades**. Jane Rocha de Mattos (org.) Porto Alegre, RS. Edições Museu Julio de Castilhos, 2013, 185p. Editora Edijuc.

MEDEIROS, Maria Ricken de; WITT, Nara Beatriz. Trilhando investigações sobre o quadro de Aurélio Viríssimo de Bittencourt, p. 121-136. In: **Museus e Africanidades**. Jane Rocha de Mattos (org.) Porto Alegre, RS. Edições Museu Julio de Castilhos, 2013, 185p. Editora Edijuc.

MELLO, Janaina Cardoso de. A representação social da escravidão nos museus brasileiros: interfaces entre a Museologia e a História. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, São Paulo.

Disponível em: <<https://sites.google.com/site/revistasankofa/sankofa-10>>
Acesso em: 14,15 e 16 mar. 2014.

NETO, Pedro Luís do Nascimento. Escravos e Senhores nas Províncias de Goiás: demografia e cotidiano. **III Simpósio de História do Maranhão Oitocentistas**. 2013. São Luiz, MA. Disponível em: <<http://www.outrostempos.uema.br/oitocentista/cd/ARQ/47.pdf>> Acesso em: abr. e mai. 2014.

PEREIRA, João Baptista Borges. Negro e cultura negra no Brasil atual. **Revista de Antropologia**. São Paulo: v. 26, 1983, p. 93-105. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41616037>> Acesso em: mar. 2014.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 151-162.

PRIMO, J. Documentos básicos de museologia: principais conceitos. Cadernos de Sociomuseologia, América do Norte, 28, jul. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/517/420>>. Acesso em: mai. 2014

REIS JUNIOR. Reinaldo de Lima. **Cidade, trabalho e memória: os trabalhadores da construção de Brasília (1956-1960)**. Belo Horizonte Julho de 2008. PUC-Minas. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/CiencSociais_ReisRL_1.pdf> Acesso em: mar. 2014

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Reflexões sobre a nova museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**. Lisboa: v.18, n.18, p.93-139, 2002.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus Brasileiros e Política Cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.19, n. 55, 2004, p. 53-73.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A “Era dos Museus de Etnografia” no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 113-136

_____. **Espetáculo da miscigenação**. Estud. av. São Paulo: v. 8, n. 20, 1994

_____. Os Museus Etnográficos – “Polvo é povo, molusco também é gente”. In: _____. **O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 67-98.

SUANO, Marlene. **O que é museu?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

SILVA, M. Platini Fernandes. **Coleção, Colecionador, Museu:** entre o visível e o invisível. Um estudo acerca da Casa de Cultura Christiano Câmara em Fortaleza, Ceará. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2010.

TAVARES, Jeferson. O concurso para o Plano Piloto de Brasília: território e infraestrutura. In: **I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – I ENEPARQ**, 2010. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/158/158-721-1-SP.pdf> Acesso em: mai. 2014

VIDAL, Laurent. **De Nova Lisboa a Brasília:** a invenção de uma capital (séculos XIX-XX). Trad. Florence Marie Dravet. Brasília: UnB, 2009.

VEIRA, Isabela. Museu afro-brasileiro deve sair do papel em breve, diz Marta Suplicy. **Agência Brasil – EBC:** online, 20 de maio de 2014. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2014-05/museu-afro-em-brasil-deve-sair-do-papel-ainda-no-primeiro-semestres>. Acesso em: jul. 2014

ANEXO

Fotografias da exposição “Poeira, Lona e Concreto”



Foto 1 – Maquete – antessala



Foto 2 Membros da Missão Cruis. Módulo 01 “Projetos de Mudança” Foto: G. Dujardim, 1892



Foto 3 Lúcio Costa e croquis. O módulo 02 “Planos e Pilotos”.



Foto 4 Módulo 03 "NOVACAP"



Foto 5 Módulo 04 "Marco Zero"



Foto 6 Avenida W3 Sul. Módulo 05. Sem autoria identificada, 1957.

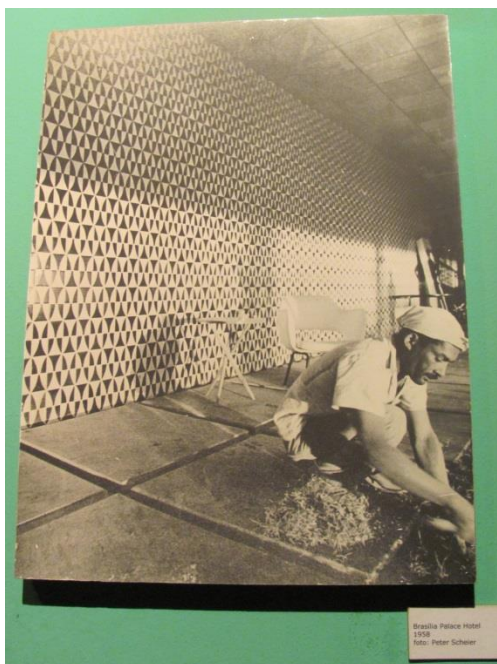


Foto 7". Brasília Palace Hotel. Módulo 06 "Operários em Construção Foto: Peter Scheier, 1958



Foto 8" Congresso Nacional Módulo 06"Operários em Construção. Foto: Mário M. Fontenelle, 1959.



Foto 9 "Artistas da Rádio Nacional no Palácio da Alvorada; Módulo 06 Operários em Construção". Foto: Mário M. Fontenelle, 1957.

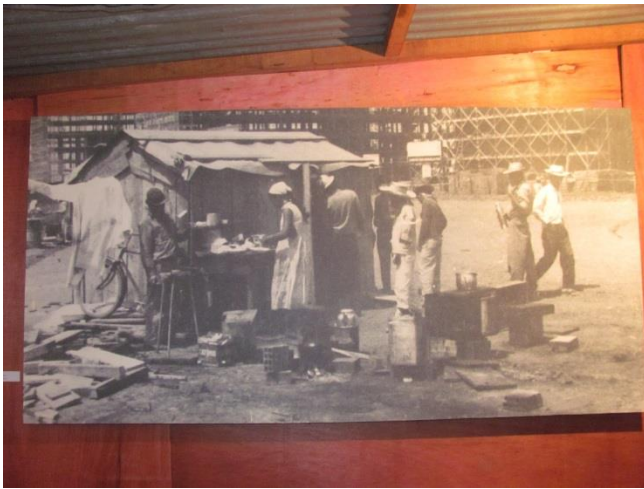


Foto 10 Registro localizado dentro da ambientação da moradia de um candango. Esplanada dos Ministérios. Foto: Mário M. Fontenelle, 1959.



Foto 11 Ambientação da Barbearia. Módulo "Cidade Livre"



Foto 12 Ambientação referente a um quarto do Hotel Brasília Palace. Módulo10 Hotel Brasília Palace.



Foto 13 Máquina-caixote. Módulo 11 “Fotógrafos”. Fotografia ao fundo: Lambe-Lambe. Peter Scheier, 1958.

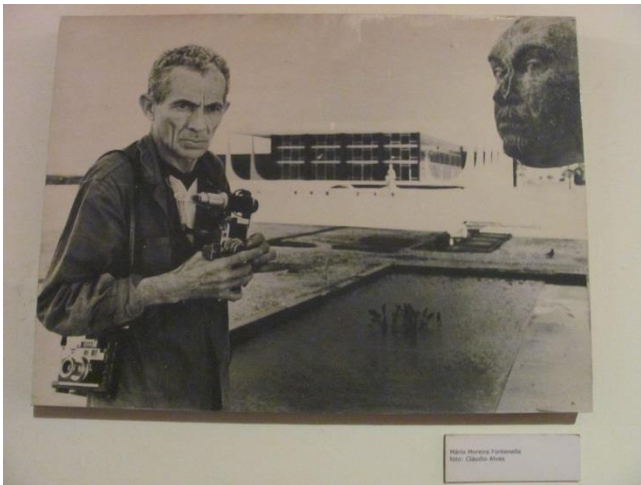


Foto 14 Mário Moreira Fontenelle. Módulo 11 "Fotógrafos". Cláudio Alves, sem data.

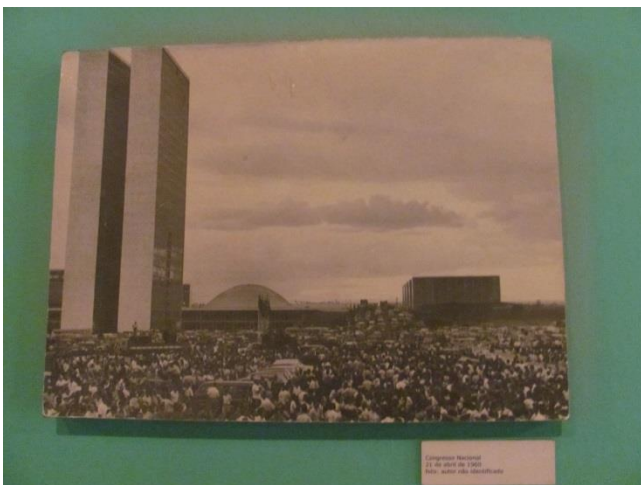


Foto 15 Congresso Nacional Módulo 12 “Inauguração”, 21 de abril de 1960. Autor não identificado.